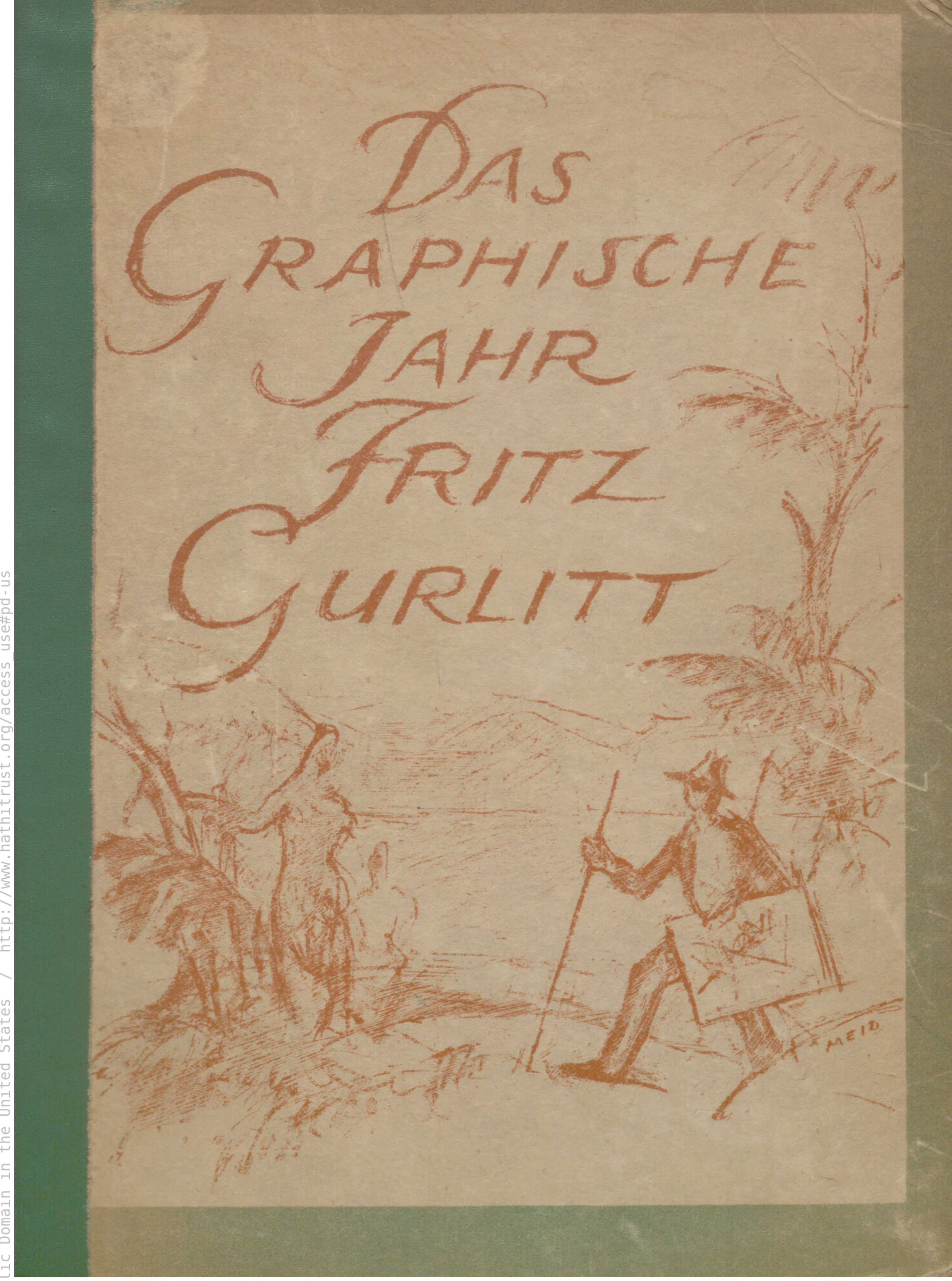
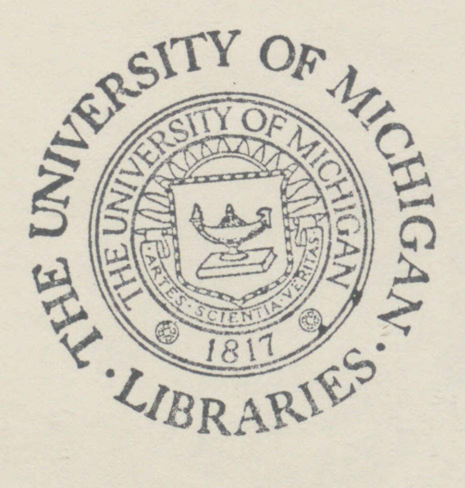
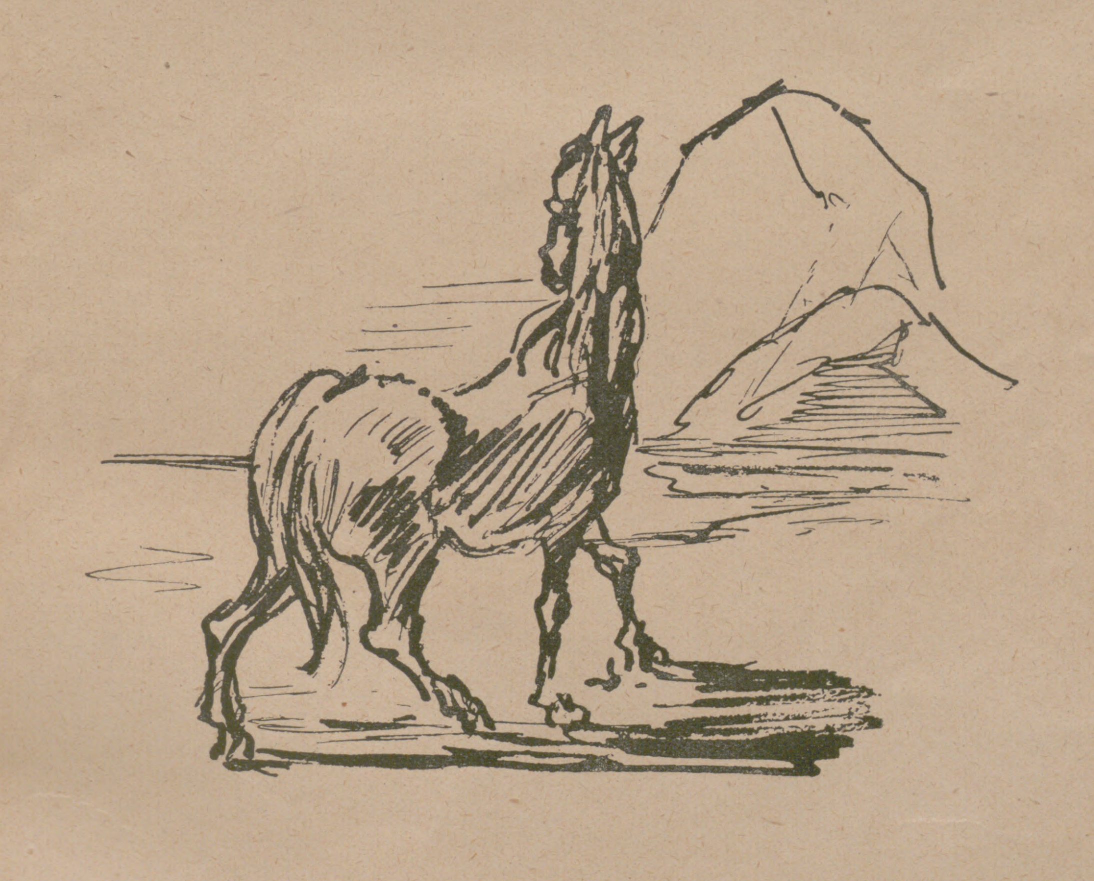

Das
Graphische
Jahr
Fritz
Gurlitt
F. MEID


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817

DAS GRAPHISCHE JAHR
FRITZ GURLITT
II

DAS GRAPHISCHE JAHR

FRITZ GURLITT



DIE GRAPHISCHEN TECHNIKEN UND IHRE DRUCKVERFAHREN

EINE DARSTELLUNG VON

REINHOLD HOBERG

MDCCCCXXIII

FRITZ GURLITT VERLAG / BERLIN

Professor Dr. phil. h. c.
Leopold Graf Kalckreuth

4. Oktober 1922

Dieses Handbuch der graphischen Techniken, von Reinhold Hoberg geschrieben, ist ein gewisses Ereignis auf dem Gebiete der technischen Schriften über die Graphik. Ich habe es mit Spannung gelesen und bin über die Klarheit und Kürze bei vollster Ausführlichkeit hocherfreut. Besonders wertvoll sind die Ausführungen über das Druckverfahren, die bei Künstlern und Druckern das Verständnis für ein künstlerisches mannigfaltiges Drucken sehr heben werden. Und das ist notwendig, damit der Künstler beim Arbeiten auf der Platte sich der Möglichkeiten bewußt bleibt, die ihm das verschiedene Druckverfahren gibt. Dieser Möglichkeiten, die aus dem verschiedenen Zustand der Farbe, dem verschiedenen Hitzegrad, dem verschiedenen Druck der Walzen, dem Druck von Hand oder von Lappen mit oder ohne Höhung resultieren. Das alles hat Reinhold Hoberg herrlich dargestellt.

Andererseits sind mannigfaltige Handgriffe und Rezepte in der Graphik aus der großen Erfahrung des Künstlers und Technikers Hoberg mitgeteilt.
Dieses Handbuch trägt seinen Namen mit Recht und sollte in keiner graphischen Werkstatt fehlen. Ich gratuliere dem Autor wie dem Verlag zu dieser Leistung.

Graf Leopold von Kalckreuth.



Aus Lovis Corinth, Gesammelte Schriften (Erster Band der Malerbücher)

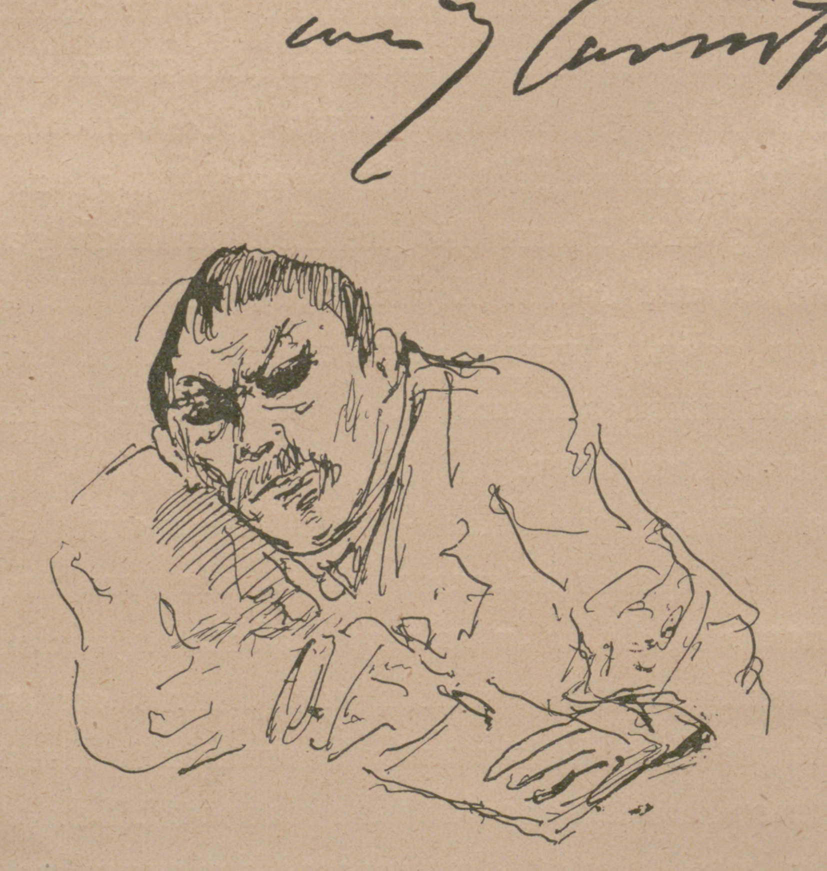
Professor Dr. h. c.
Lovis Corinth

7. Oktober 1922

Für junge Künstler, Laien und selbst für uns Alte bleibt eine Abhandlung über Graphik, zumal von einem wirklichen Sachverständigen geschrieben, ein besonders anziehendes Kapitel. Der bekannte Graphiker und Drucker Reinhold Hoberg hat selbst unzählige Arbeiten radiert und lithographiert, geätzt und geschabt. Er hat auch mit Erfolg eine Presse längere Zeit praktisch geleitet, so daß er mit seinen Erfahrungen allein alle Interessierten, selbst Künstler, belehren kann, damit ein derartig kompliziertes Kunstwerk — wie es eine Radierung ist — entstehen kann.

Ich wiederhole: auch ich — selbst einer vom Bau — werde ein eigenes Interesse haben, die verschiedenen Raffinements, die er in seinem Aufsatz angeführt hat, mit Vergnügen zu verwerten und daraus zu lernen. Gerade die Graphik ist von Geheimnissen in ihren verschiedenen Abarten angefüllt, die schon vom Lehrer zum Schüler, vom Vater auf den Sohn mit den zuverlässigsten Rezepten mitgeteilt und überliefert werden.

So gebe ich denn dem neuesten Jahrbuche: dem Almanach vom Jahre 1923 im Gurlittschen Verlage meinen Segen mit auf den Weg und wünsche, daß das Buch dieselben künstlerischen Empfindungen zeitigen und seinen Lesern dasselbe Vergnügen bereiten möge wie seine Vorgänger in den entschwundenen Jahren. — Vale!



Aus Lovis Corinth, Gesammelte Schriften (Erster Band der Malerbücher)

Zingst (Darss), 12. Juni 1922

Lieber Herr Gurlitt!

Vor einigen Jahren, als ich noch Leiter der Pan-Presse war, unterhielten wir uns einmal über die verschiedenen Techniken der Original- wie auch der Reproduktionsgraphik, besonders aber über die der dazugehörigen Druckverfahren. Ich äußerte schon damals die Absicht, meine langjährigen Erfahrungen und gesammelten Kenntnisse schriftlich festzuhalten und möglichst in Form eines Buches zur Belehrung von jüngeren Berufsgenossen und auch zur Orientierung der interessierten Sammler herauszugeben.
Ihre erneute Anregung, diese Absicht auszuführen und erstmals in kurzen Erläuterungen im zweiten Band Ihres »Graphischen Jahrs« zu bringen, läßt mich jetzt versuchen, der Idee festere Gestalt zu geben. Ob es mir gelingen wird? — Ich hoffe!
Weiß ich doch noch genau, wie auch mir in meinen jungen Jahren alle diese Dinge wie ein mit vielen Siegeln verschlossenes Buch erschienen und wie glücklich, ja fieberhaft erregt ich war, wenn ich Gelegenheit fand, so nach und nach diese Geheimnisse kennenzulernen und in sie eingeweiht zu werden, und später mithelfen konnte, einige der vielen Möglichkeiten ans Licht zu bringen. Ich bin mir wohl bewußt, daß diese Möglichkeiten — so unbegrenzt sie sind — leider nur in sehr begrenzter Form von mir geäußert werden können; aber ich glaube dadurch erneut Anregung zu geben und das Interesse weiter zu beleben.

Herzlichst Ihr

Karl Hg. Holberg


Radierung

Die Kalte Nadel auch Trockenstiftradierung genannt
Tiefdruck

Von allen Techniken der Metallradierung ist die Kalte Nadel die angenehmste, weil bequemste. Ermöglicht sie doch ohne schwierige Vorbereitungen und ohne zeitraubende Ätzungen und ärgerliche Verätzungen sehr gute, sehr schöne, ja, man darf sagen: wundervolle Arbeiten.

Selbstverständlich kommt es, wie immer, wenn etwas hervorragend Gutes werden soll, auf gediegenes Können an. Möge man sich noch so stürmisch und scheinbar genial gebärden, wenn das Vermögen des sicher geschulten Auges und der geübten Hand fehlt, wird auch bei aller Einfachheit der Technik nur Mangelhaftes, wenn nicht gar Stümperhaftes, radiert werden. Gerade bei der Kaltnadel kommt es neben dem künstlerischen, zeichnerischen Können auf ein ebenso sicheres handwerkliches Wissen an.

Es ist verwunderlich, daß gerade über die Art der Kaltnadel auch in den anscheinend gebildeteren Kreisen viel Unkenntnis und Unklarheit herrscht. Oft wird von dort gefragt: Was ist Kaltnadel? gibt es auch eine warme? — Frager und Fragerinnen haben in Kunstkatalogen und Handbüchern öfter davon gelesen; da aber eine Erklärung nie dabeistehen kann, fehlte ihnen Gelegenheit, sich zu belehren, und es blieb beim alten.

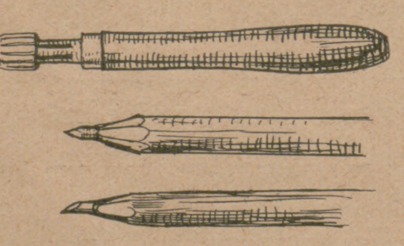
Der graphische Künstler ist der Kalten Nadel zu großem Dank verpflichtet. Ist eine radierte Platte beim Ätzen, also dem eigentlichen warmen Verfahren, nicht so ausgefallen, wie der Schaffende es sich wünschte, die Kalte Nadel ermöglicht es ihm jetzt, nach Ansicht des ersten Probedruckes alles Gewollte noch nachträglich auf kaltem Wege zu erzielen. Vom reinen Stil der geätzten Radierung ist dann wohl abgewichen, aber wenn der Größte, Rembrandt, es tat, weshalb

sollen Kleinere es nicht ebenfalls tun? — Ich stelle mir vor, wie glück⸗lich sich dieser Große fühlte, wenn er eine seiner geätzten Platten aus dem Bade nahm, sie gereinigt durch die Presse zog, um den ersten Druck zu beurteilen, und nun fand, wo noch zu vermitteln und zu verbessern war — und dieses mit Hilfe der Kaltnadel zur höchsten Vollendung bringen konnte.

Und der heutige moderne graphische Künstler, wie froh kann er sein! — —

Ein Stück Kupfer, Messing, Zink — vernickeltes Zink in möglichst glatter Plattenform —, eine scharfgeschliffene Nadel oder — wenn er gut bei Kasse ist — ein gutgeschliffener Schneidediamant — und er hat das Material beieinander, um ein Werk der Kaltnadelradierung zu schaffen. Ist sein Auge für Blendung sehr empfindlich, über⸗zieht er die blanke Fläche mit irgendeiner dünnen weißen oder schwarzen Farbschicht, am besten mit Aquarellfarbe. Nun kann er auf dieser seine Pause anbringen, kann sich auch mit Rötel⸗ oder Graphitstift seine freie Vorzeichnung machen — kann aber auch auf der blanken Platte mit blauem Durchschlagpapier oder lithographischer Kreide seinen Entwurf vorskizzieren.

Als Material ist alles zu verwenden, was zur Familie der Nadeln gehört: Nähnadeln in Schraubhalter gespannt, wie man sie in den ein⸗schlägigen Werkzeughandlungen erhält, Radiernadeln in Holz — es gibt in den Kunstmaterialhandlungen auch spezielle »Kaltnadel«nadeln; ebenso die sogenannte Schneide⸗ oder Schabnadel, die man für die Steinzeichnung zum Schaben gebraucht.



Gerade letzterer, scharf im Schnitt geschliffen, gebe man den Vor⸗zug. Welch tiefe, kräftige Einschnitte kann man damit erzielen! Kommt bei einem notwendigen kräftigen Aufdrücken das Unglück des Abbrechens der Nadel vor, flugs wird zum kleinen Schleif⸗



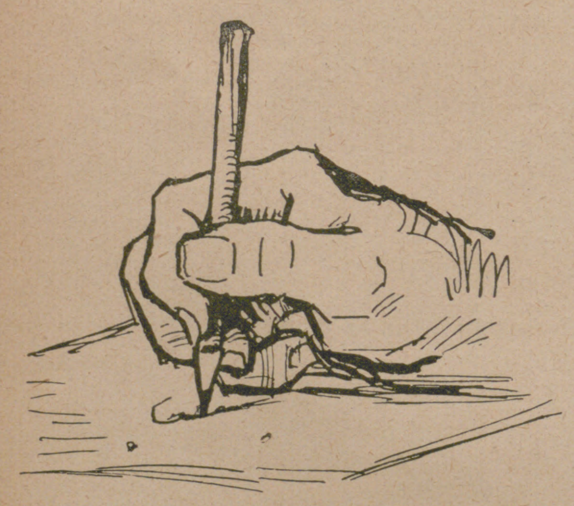
Ätzung mit Roulettearbeit: Corinth, Weiblicher Akt auf einem Stuhl (Lfd. Nr. 98)

stein gegriffen (den man immer bei sich haben muß), um mit Eifer eine neue scharfe Spitze anzuschleifen. Hierzu sind Schmirgelsteine, gut mit Schleiföl versehen, am geeignetsten. Scharfe Nadeln sei immer das erste und letzte Fordern des Künstlers vor sich selbst. Ist es auch manchmal mühsam — so wird es doch belohnt durch das erfreuliche Gelingen der Arbeit.

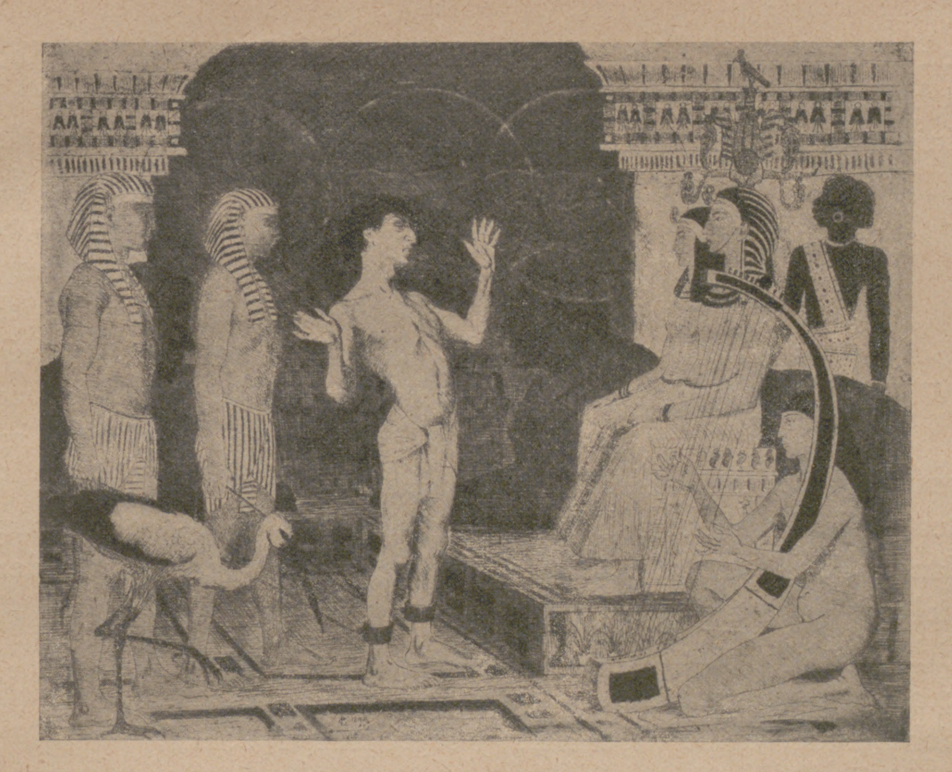
Es ist nötig, der Platte nicht zu zaghaft mit dem Schneide- oder Ritzinstrument zu Leibe zu gehen. Je entschlossener der Radierer in das Metall hineingräbt und schneidet, desto tiefere Linien und desto höheren Grat erzielt er. Die Schneidenadel, kurz aus dem Holz oder Halter und möglichst steil mit Kraft geführt, verbürgt den technischen Erfolg.

Der Grat gibt der Kaltnadelradierung seinen frischen, improvisierten, oft auch wuchtigen Charakter. Ohne Grat wird die Arbeit meist etwas weichlich Zwitterhaftes haben; ist aber mit kräftiger Faust in solch ein Metallplättchen hineingearbeitet, so wird man erstaunt sein, welch herrlich sammetweiche, tiefe Wirkung der geschnittenen Linie im Druck erscheint, vorausgesetzt, daß ihn ein tüchtiger Drucker gemacht hat.

Der Radierende muß sich von vornherein über den Charakter der Kaltnadel im Gegensatz zur Ätzung klar sein. Bei der Ätzradierung, über die in einem folgenden Absatz ausführlich geschrieben wird, soll durch Säure die druckbare Linie vertieft in das Metall gefressen werden. Die Kaltnadellinie aber gibt mit Hilfe ihres Grates der Druckfarbe beim Druck in verstärkter, doppelter Kraft die Möglichkeit, sich dem Papier mitzuteilen.

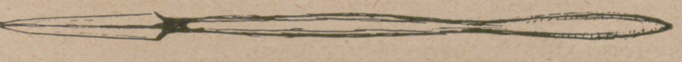


Dem Künstler, der die volle Wirkung seiner Arbeit nicht früher als nach dem ersten Druck richtig beurteilen kann, wird



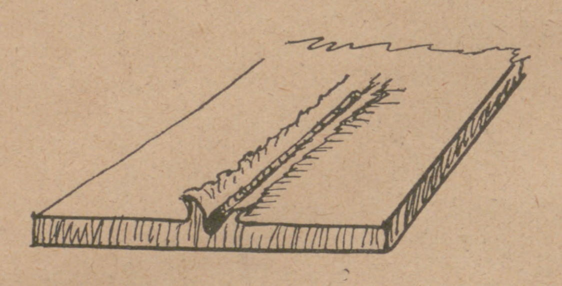
Ätzung auf Kupfer mit Vernis-mous und Kaltnadelarbeit: Corinth, Joseph deutet dem Pharao seine Träume (Lfd. Nr. 99)

nun der Grat nicht überall gleich wertvoll sein. Er sieht sich gezwungen, ihn stellenweise zu mildern, ja, unter Umständen ganz zu entfernen. Dies geschieht leicht mit dem Polierstahl und dem Schaber. Beides aus Stahl, ist der dreikantige, vorn spitz und scharf geschliffene Schaber fähig, den Grat durch Abschneiden zu entfernen, während mit dem Polierstahl der Grat niedergedrückt, unwirksam gemacht werden kann. Damit ist dem Graphiker ein vorzügliches Hilfswerkzeug in die Hand gegeben. Kann er doch auf diese Weise je nach seinem künstlerischen und technischen Vermögen die Wirkungen wesentlich erhöhen.



Öfter wird behauptet, daß die mit der Kaltnadel gerissene oder geschnittene Linie, sobald sie vom Grat

befreit wird, nicht sehr tief ist und deshalb wenig Kraft hat. Dies ist bedingt zuzugeben, aber — wie schon vorher gesagt — ist die Linie mit der notwendigen Handkraft unter Berücksichtigung der richtigen steilen Haltung der Nadel ins Metall gegraben, wird auch nach Entfernung des Grates eine ganz respektable Kraft vorhanden sein. Will man diese oder jene vom Grat befreite Linie vertiefen, kann dies durch Nachstechen mit dem Stecherstichel geschehen. Der Stichel muß ebenfalls steil im Schliff sein und durch den Handballen, flach auf dem Metall liegend, vorgeschoben werden.



Viele der hervorragendsten Graphiker benutzen den Stichel zur Vertiefung der Linien in den tiefsten Schatten, um präzisere Tiefen zu erzielen. Der Stichel muß, es sei nochmals gesagt, immer scharfgeschliffen benutzt werden.

Von den Metallplatten ist das jetzt leider so teure Kupfer am besten. Es lassen sich darauf Korrekturen, die eine Linie ganz oder teilweise beseitigen sollen, infolge seiner Schmiegsamkeit am leichtesten und besten vornehmen. Mit Hilfe des Polierstahles, nach gründlicher Säuberung der Linie von allen Farb- oder Staubteilen mit Terpentin, kann man solch eine überflüssige Störung durch Zudrücken restlos entfernen. Dies läßt sich allerdings auf dem billigeren Zink ebenfalls erzielen; erstens aber ist beim Kupfer die Möglichkeit der Verstählung gegeben, und zweitens ist Kupfer, wenn es speziell für Kaltnadel durch Hämmern noch mehr gehärtet wurde, geeignet, eine weit größere Zahl von Drucken herzugeben als das viel weichere Zink. Und gerade für die Sammler ist es

von Wichtigkeit, soviel Vorzugsdrucke wie möglich vor der Verstählung zu ziehen, da diese nun einmal den höheren Markt≈wert haben.
Ein sehr gutes Material für Kaltnadel gibt die vernickelte Zink≈platte. Nur ist bei dieser die Möglichkeit zu korrigieren geringer, soweit etwas entfernt werden muß. Hier wird selbst der mit aller Vorsicht und Geschicklichkeit geführte Polierstahl ge≈schnittene Linien nicht mehr genügend entfernen können. Die Nickelschicht wird durch den Polierstahl auch bei Anwendung von reichlich Öl verletzt werden — sie wird rauhe Stellen erhalten, die sich beim Druck durch graue, tuschartige Töne markieren.
Diese an und für sich unangenehme Erscheinung gibt dem Graphiker aber die Möglichkeit, bei mancher malerisch gehaltenen Kaltnadel≈arbeit reizvolle, graue, zarte Töne zu erzielen, die manchem Be≈schauer eines solchen Blattes oft rätselhaft erscheinen. Es läßt sich besonders hier, durch Anwendung der Moulette und Roulette, des Schmirgelstiftes, des Schmirgel≈ und Sandpapiers, der Rippel≈feile, des Caborundstiftes, die reizvollste Abwechslung in tech≈nischer Ausdrucksmöglichkeit schaffen, die einem graphischen Blatt große Reize verleiht.
Für den ernst schaffenden graphischen Künstler wird es immer nötig sein, zum sichersten und stabilsten Material zu greifen. Der Vollständigkeit wegen will ich noch erwähnen, daß sich auf starke Gelatine, wie sie zum Pausen, respektive Über≈tragen auf Kupfer usw. verwendet wird, ebenfalls mit der Kalt≈nadel radieren und drucken läßt, wie auch auf Celluloid. Von der Gelatine muß ohne Feuchtigkeit des Papiers mit Ölfarbe gedruckt werden — Celluloid kann eine leichte Feuchtigkeit des Papiers vertragen. Es lassen sich aber nur wenige leidliche Drucke herstellen, und daher ist die Sache mehr von unter≈geordneter Bedeutung.



Kaltnadelarbeit, partienweise mit Handton gedruckt: Geiger, Torero (Lfd. Nr. 327)

Vom Druck der Kaltnadelradierung

Ist das gute Drucken einer gestochenen oder geätzten Platte schon nicht so ganz einfach, so ist der Druck einer Kaltnadelarbeit fast eine Kunst für sich. Über dies Kapitel ließen sich Bände schreiben. Wer, wie der Schreiber dieser Zeilen, die Stupidität und Borniertheit vieler Drucker zu beobachten Gelegenheit hatte, kann verstehen, wie mutlos der Künstler oft beim Probedrucken wird. Wie froh und dankbar ist er jedoch, hat er das Glück, einen verständigen und dann auch meist bescheidenen Drucker zu finden, einen, der auf seine Intentionen ohne Widerspruch eingeht. Denn wie oft ist das gute Gelingen einer künstlerischen Arbeit davon abhängig. Von dieser Tatsache könnte mehr als einer unserer hervorragenden graphischen Künstler erzählen. Umgekehrt will ich nicht verschweigen, daß oft auch auf seiten der Künstler genau so gesündigt wird. Schon mit der gottähnlichen Miene, mit der die Druckerei betreten wird, und wie dann dem Drucker Forderungen gestellt werden, die vom technischen Standpunkt aus meistens nicht zu lösen sind. Und wie so oft im Leben die Beobachtung gemacht wird, daß die Tüchtigen meistens, wenn auch nicht immer, die bescheideneren Menschen sind, so gehts auch hier.



Kaltnadel mit Moulette- und Roulettearbeit, in Lappenton gewischt: Geiger, Der Kuß (Lfd. Nr. 347)

Sieht der Künstler, der Drucker hat den guten Willen, auf die Wünsche des Graphikers einzugehen, und das Resultat des Druckes ist doch nicht so, wie er es sich erhofft — so schiebe er die Schuld nicht gleich nervös auf den Drucker, sondern erforsche erst mal ruhig, ob die Schuld nicht auf seiner Seite zu finden ist, ja, in seiner noch unfertigen Arbeit liegt. Besonders der jüngere Graphiker ist gern gewillt, die Mangelhaftigkeit der ersten Probedrucke dem Drucker zuzuschieben. Aber ebenso oft bemerkt man, daß der unsichere Drucker patzt und flugs dem Künstler die Schuld aufzubürden versucht.

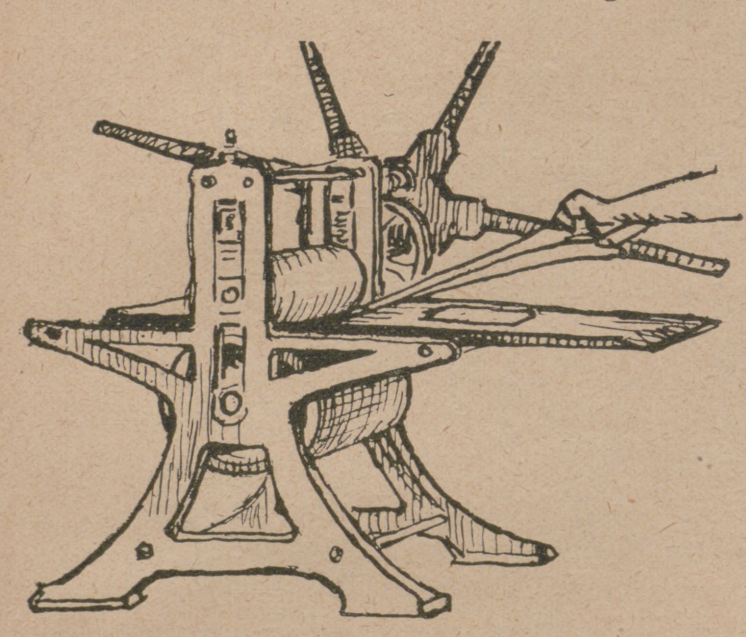
Hat der Graphiker sich in seiner Werkstatt von dem einigermaßen fertigen Zustand seiner Platte überzeugt (das kann man am besten mit Hilfe eines alten Lappens durch Einreiben von etwas Ruß, mit Leinöl vermengt, erreichen), dann begebe er sich mutig zu einem guten Drucker. Es empfiehlt sich, vorher im befreundeten Kollegenkreis nach einem solchen zu forschen; Vorsicht ist geboten. Denn gerade die sich mit geschäftstüchtiger Reklame anbietenden Fachmänner sind oft mehr Rauhbein als gute Drucker. Besonders auf dem Gebiet der Kaltnadelradierung gehen die Herren mit bewunderungswürdiger Naivität vor. Einen Stich, eine geätzte Kupferradierung bewältigen sie nach dem Druckschema, auf das sie eingestellt sind, meist noch zufriedenstellend; einer frisch, oft mit jugendlichem Feuer geschaffenen Kaltnadelradierung gehen sie aber nicht selten mit einer Forsche zu Leibe, daß einen das Grausen packen kann. Der wichtige Grat scheint ihnen gar nicht zu imponieren; er kommt gerade ihm, dem Fachmann, völlig unnütz und überflüssig vor.

Hat der junge Graphiker das Glück, bei einem guten Drucker zu landen, und kommt er gerade zur Zeit, als dieser seine Presse mit wieder trockenen Drucktüchern versieht, so wird er bemerken, wie der Drucker drei bis vier Filztücher auf die eiserne Platte legt.

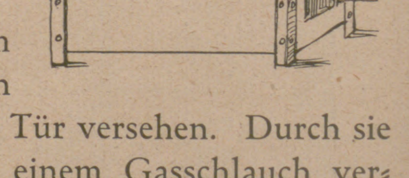


Kaltnadel und Roulette: Genin, Durst (Lfd. Nr. 398)

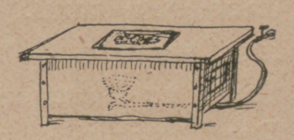
Der Drucker bezeichnet das untere als Plattentuch, weil es auf die mit dem feuchten Druckpapier versehene radierte Platte zu liegen kommt. Dieses Filztuch ist das am wenigsten gebrauchte und das weichste. Auf ihm liegen dann ein oder auch zwei etwas ältere und festere Tücher, die sogenannten Mitteltücher, und darauf kommt nun das Walzentuch, meistens aus schon länger gebrauchten Filztüchern bestehend. Nun zieht der Drucker diese Tücher ein wenig unter die Druckwalze, faßt sie mit beiden Händen an den freien Enden stramm ziehend zusammen und legt sie glatt nach oben um die Druckwalze. Dann wird er sich der radierten Platte bemächtigen. Ist er ein guter Drucker, sieht er sich diese erst einmal gewissenhaft auf ihre Art an, überzeugt sich von der Tiefe der Linie und des hochstehenden Grates. Hat er sich sein Bild vom Zustand der Platte gemacht, wird er sie auf seinen Druckrost legen. Dieser ist neben der Presse das wichtigste Requisit in der Druckerei.



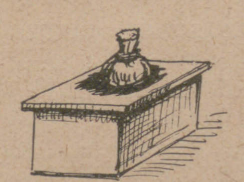
Der Rost besteht aus einem von starkem Eisenblech genieteten, oben und unten offenen Gestell, an einer Seite mit einer Tür versehen. Durch sie wird, wenn Gas vorhanden, ein mit einem Gasschlauch versehener Brenner hineingesetzt, der je nach Belieben die auf dem Gestell liegende ungefähr zehn Millimeter dicke Stahlplatte von



unten her erwärmt. In Ermangelung von Gas kann auch der Brenner eines Petroleum- oder Spirituskochers genommen werden. Man kann auch elektrisch erwärmen, was sicher das Reinlichste und Gesundeste ist. Die seitliche Tür des Rostes ermöglicht auch, die Größe der brennenden Flamme zu kontrollieren und sie schwächer oder stärker zu stellen, so wie es jede Platte erfordert.



Neben dem Rost hat der Drucker auf seinem Arbeitstisch noch einen Kasten stehen, dessen autklappbarer Deckel mit Zink beschlagen ist und auf dem er seine Druckfarbe und seinen Druckballen oder die Walze hat. Der gebräuchlichere Ballen besteht aus einem Watteknäuel, der, mit Flanell umwickelt, die mehr oder weniger zähe Druckfarbe auf die durch den Rost erwärmte Druckplatte aufträgt. Es ist des Druckers Absicht, durch Tamponieren die Farbe mit Hilfe des Druckballens völlig in die vertieften Linien und an die Zacken des erhaben stehenden Grates der Radierung abzugeben. Die durch die Wärme schmiegsame, fast flüssig gewordene Druckfarbe wird gleichmäßig über die ganze Platte tamponiert, der Sicherheit halber oft noch mit Hilfe der Finger in die Linien hineingerieben.



Verfolgt man die Arbeit des Druckers nun mit wachem Interesse weiter, so ist zu sehen, daß er einen schon mit Farbe beschmutzten Gaze- oder anderen Wischlappen ergreift und im Gegensatz zu anderen Druckarten sich eifrig bemüht, die eben erst sorgsam und mit viel Mühe aufgetragene Farbe von der glatten Fläche der Platte wieder zu entfernen. Manche Drucker gehen bei diesem ersten Farbeentfernen mit großer Gewalt und Kraft vor, es scheint fast so, als wollten sie die Platte nebst dem Rost mit ihrem Wischlappen in Grund und Boden schlagen. Beim Stich und bei der Ätzung ist das nicht weiter ängstlich und gefährlich, der Grat der Kaltnadel jedoch sähe diese überschüssige Manneskraft lieber nicht

auf sich angewendet. Ihm wäre viel wohler, würde von ihm die Farbe, die seitlich überflüssig um ihn lagert, weicher und rücksichtsvoller entfernt. Man wird verstehen, daß ihm nicht wohl dabei sein kann. Je öfter er dem ausgesetzt ist, desto mehr wird ihm, wenn auch nur langsam, von seiner Gestalt, seiner Kraft, Farbe zu halten, genommen werden.

Der Drucker ist also bemüht, die eben mit vieler Mühe auftamponierte Farbe von der glatten Fläche der Platte wieder zu entfernen. Ist so der erste große Farbüberschuß in der Hauptsache von der Platte genommen, tritt ein zweiter schon etwas sauberer Gazelappen in Tätigkeit. Damit wird die Platte fast ganz sauber gewischt.

Will der Drucker die Platte aber ganz von jedem Farbkörper frei wissen, so nimmt er seinen natürlichen Handballen zu Hilfe, den er vorher an einem Klotz Schlemmkreide — zu diesem Zwecke besonders gegossen — bestäubt hat, damit die Farbe nicht schmiert. So befreit er die glatte Fläche der Platte in saubersterArt von aller Farbe, dies heißt, fachmännisch gesprochen: »Die Platte ist handklar gewischt« oder auch »auf Handton gewischt«. Es sitzt also jetzt die mit dem Druckballen aufgetragene Farbe nur in den vertieften Linien und an den Fransen des zackigen Grates. Für den ersten Probedruck ist das immer die beste, ungeschminkteste und ehrlichste Art. Ja, es gibt Radierungen, deren Art die ganze Auflage so gedruckt verlangt.

Gewisse Zeit vorher hat der Drucker das Druckpapier, dessen er bedarf, gut gefeuchtet; es liegt, der gleichmäßigen Durchsaugung halber, zwischen zwei mit Zinkblech beschlagenen Brettern. Mit Hilfe zweier Papierfasser (für jede Hand einen), bestehend aus je einem kleinen zurechtgeschnittenen und zusammengebogenen Kartonstück, wird er sich nun einen Bogen gut gebürstetes und feuchtes Druckpapier bereitlegen. Die zu druckende Platte liegt wohlerwärmt auf dem Rost, nachdem sie vorher, um die Wirkung

Kaltnadel auf Gelatine: Großmann, Olaf Gulbransson (Mappenwerke)



der Radierung zu steigern, noch gehöht wurde. Jetzt wird der Drucker die warme Platte auf die Eisenplatte legen, die zwischen den zwei Walzen der Presse läuft, das feuchte Papier darauf, die drei Drucktücher darüber, und nun heißt es, die Platte ohne zu zögern durch Umdrehung des Sternes oder des Schwungrades durch die vorher auf die nötige Spannung gestellte Presse zu ziehen.

Der Augenblick ist da, der vom Graphiker immer mit einer gewissen Ängstlichkeit erwartet wird. Zeigt er ihm doch seine Arbeit nun im Druck — als ersten Zustand, auch État genannt. Haben Künstler und Drucker Zeit, wird der erstere nach reiflicher Überlegung kleine Fehler sofort verbessern und sich einen zweiten Probedruck ziehen lassen; ist nochmals zu verbessern und ist der Künstler der Ansicht, den Druck nun einmal in anderer Haltung zu sehen, ersucht er den Drucker, die Platte mit etwas mehr Ton und bester Höhung zu drucken. Unter Höhung versteht man, die erwärmte weiche Druckfarbe mit Hilfe eines zusammengelegten Musselinlappens aus den vertieften Linien und dem Grat herauszuziehen und weich nach außen zu verbreitern.

Bei keiner Druckart kommt es so wie hier auf die Geschicklichkeit und das künstlerische Verständnis und Empfinden des Druckenden an. Der Berufsdrucker, der täglich sieben Stunden und mehr eine Platte nach der anderen druckt, oft von einer Platte Auflagen bis zu 1000 Stück und mehr, wird beim besten Willen nicht immer imstande sein, auf Anregungen des Künstlers so einzugehen wie der Künstlerdrucker. Wie oft wird bei Vorschlag einer anderen Art der Lappenführung oder des Wischens der Platte entgegnet: »Das ist ja ganz gegen die Art, wie wir es gelernt haben, so kann oder darf man nicht wischen« — oder so ähnlich. Und schlimm ist oft der Künstler daran, der nicht versteht, selbst Farbe und Wischlappen zu meistern.

Er kann durch verschiedene Temperaturwechselungen der Platte die Farbe ganz verschieden in der Wirkung gestalten; er kann hart, weich, tonig drucken und mit Lappenton malerische Wirkungen erzielen, die ungeahnte Effekte im Druck ermöglichen.
Es gibt Platten, die nach dem ersten Druck scheinbar mißlungen sind und doch durch die ihnen angepaßte Druckart ein vollendet malerisches Bild ergeben, nicht nur im Zufallsdruck, sondern in ziemlich hoher Auflage.
Und es ist ganz gewiß kein Zufall, daß Drucker von Weltruf, wie



Kaltnadel: Heckel, Frau am Toilettentisch (Lfd. Nr. 471)



Ätzung mit Kaltnadel auf Zink: Hegenbarth, Moses (Mappenwerke)

die Delatres in Paris, ein Goulding, London, nicht nur Drucker, sondern auch Künstler von Beruf waren, und daß der Künstler, wenn er die Druckkunst beherrscht, von seinen Platten selbst immer die besten Drucke ziehen wird, seit Rembrandt über Whistler bis in unsere Zeit.

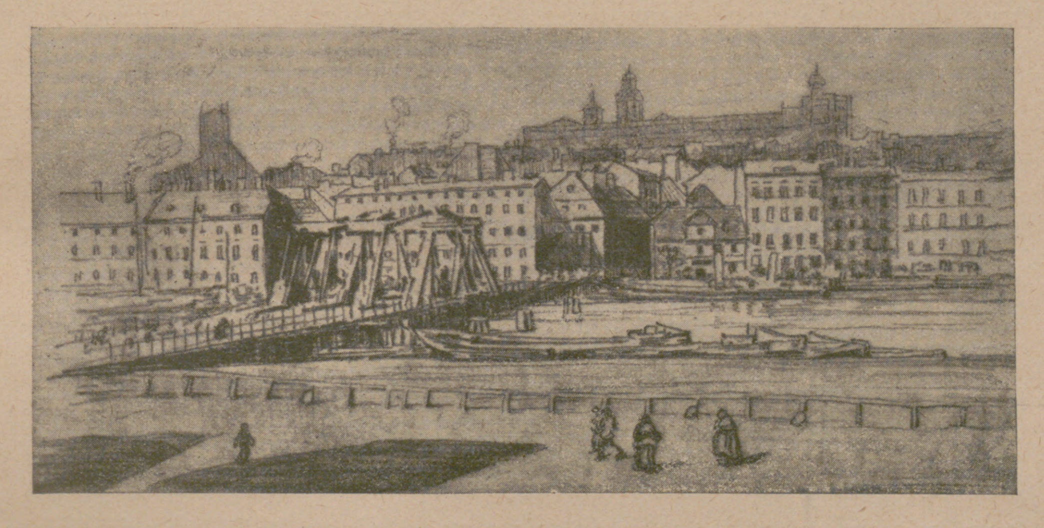
Leider lassen sich bei den Kaltnadelradierungen auf Kupfer von der unverstählten Platte im Verhältnis nur wenige Drucke ziehen, ohne daß der Grat leidet. Bei kräftiger Radierung auf gehämmertes Kupfer fünf oder zehn, allerhöchstens zwanzig Drucke. Diese sind für den Sammler am wertvollsten. Gott sei Dank aber kann die Kupferplatte verstählt werden. Dies geschieht in einem Stahlbad, das durch Zusammenstellung von einer bestimmten Menge Salmiakpulver und Eisenvitriol und der dazu nötigen Menge

von destilliertem Wasser erzeugt wird. In diesem Bade hängt an einer Kupferstange eine Stahlplatte, die infolge elektrischen Stromes Stahl in ganz zartem Überzug an die ebenfalls im Stahlbad hängende Kupferradierung abgibt. Um eine solche Kaltnadelarbeit zu verstählen, muß allergrößte Gewissenhaftigkeit und Vorsicht beim vorherigen Putzen der Kupferplatte angewendet werden. Denn hier ist der Grat der größten Gefahr ausgesetzt, verletzt zu werden.

Von einer gut verstählten Kupferplatte lassen sich nun, je nachdem, Auflagen in ziemlicher Höhe herstellen. Wird beim Drucken bemerkt, daß die Platte rot wird, muß sofort nachverstählt werden.

Ist die Verstählung geschickt gemacht, wird zwischen dem Druck von der unverstählten zur verstählten Platte kaum ein Unterschied zu bemerken sein; höchstens der, daß der Druck von der unverstählten Platte infolge des porösen Kupfers einen leichteren Ton hat.

Und nun, Künstler, gehe von neuem an die Arbeit der Kaltnadel und denke daran, daß kein Meister vom Himmel fiel, sondern Übung ihn erst dazu machte.

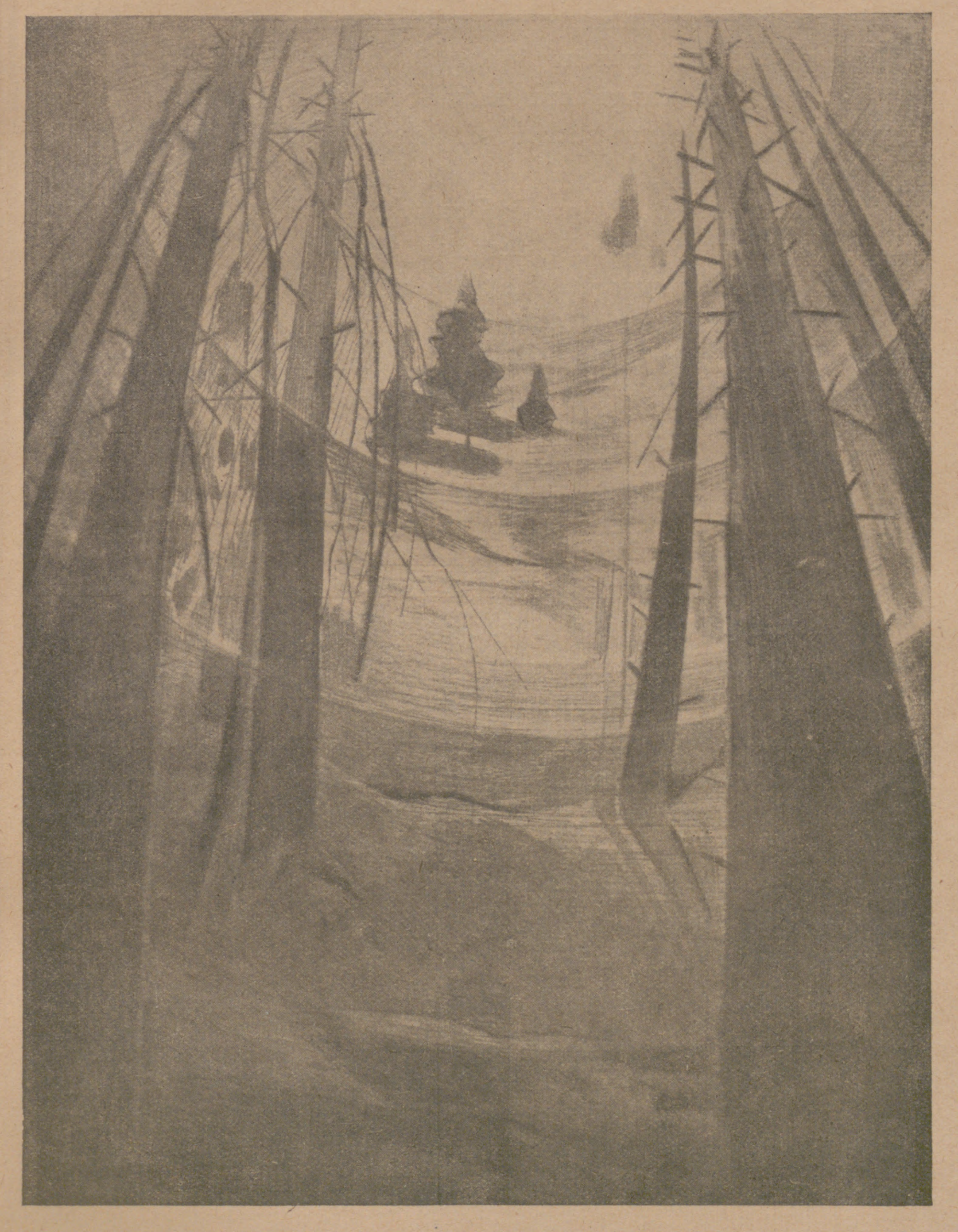


Vernis-mous auf Kupfer: Hoberg, Alte Baumbrücke

Die Radierung im Ätzverfahren
Tiefdruck

Die Kupferätzung als Interpret künstlerischer Graphik entwickelte sich aus dem Kupferstich, dem Stechen mit dem Grabstichel in Metall. Gravüren in Metall sind uralt. Es finden sich derartige Arbeiten schon im grauen Altertum, z. B. bei den Etruskern. Aus dem Mittelalter sind besonders die Niellen zu erwähnen, deren vertiefte Linien, mit dunkler schmelzbarer Masse ausgefüllt, das Bild auf dem Metallgrund klar dem Auge zeigten. Es wird angenommen, daß es eine orientalische Erfindung sei, die im Mittelalter und später im 14. und 15. Jahrhundert von italienischen Gold- und Waffenschmieden in vollendeter Form ausgeübt wurde. Im Jahre 1452 soll nun zum ersten Male der Versuch gemacht worden sein, eine solche Gravierung vor dem gewöhnlichen Einbrennen der Schmelzmasse durch die Technik des Abdruckens als graphisches Blatt (Bilddruck) niederzulegen, und dieser Versuch wird dem Goldschmied Maso Finiguerra in Florenz zugeschrieben. Daraus entwickelte sich der Kupferstich weiter. In Deutschland wurden dann um die Mitte des 15. Jahrhunderts wohl die ersten solcher Stiche, mit der alleinigen Absicht des Druckziehens, in Kupfer gestochen, da die frühesten uns bekannten Blätter deutsche Autorennamen zeigen. Nun entwickelte sich die Kupferstecherkunst, wenn auch langsam, doch stetig weiter, bis sie dann später in fast allen Kulturländern zur höchsten Vollendung gelangte.

Aus dem Kupferstechen, gemeinsam mit dem Gravieren in Metall, entwickelte sich die Ätzung. Den Stechern und Graveuren war mit der Zeit ihre einseitige Bearbeitung des Metalls wohl etwas eng geworden. Sie sehnten sich nach einer Möglichkeit, ihre



Roulette auf Kupfer: Jaeckel, Bäume, die zum Lichte streben (Lfd. Nr. 525)

Linien zeichnerisch flüssiger in das Metall zu vertiefen, was ihnen mit dem Stecheisen nur mit großer Mühe und Schwierigkeit und auch nur sehr bedingt und zeitraubend gelang. Es lag nahe, nach einem Mittel zu suchen, das ihnen ihren Wunsch ermöglichte.

Als einer der ersten scheint der Deutsche Daniel Hopfer derjenige Künstler gewesen zu sein, der sich die ätzende Säure zur Vertiefung seiner Zeichnung ins Metall nutzbar machte. Daniel Hopfer, ein Augsburger, beschäftigte sich mit seinen zwei Söhnen in der Hauptsache damit, Verzierungen in Waffenstücke einzuätzen.

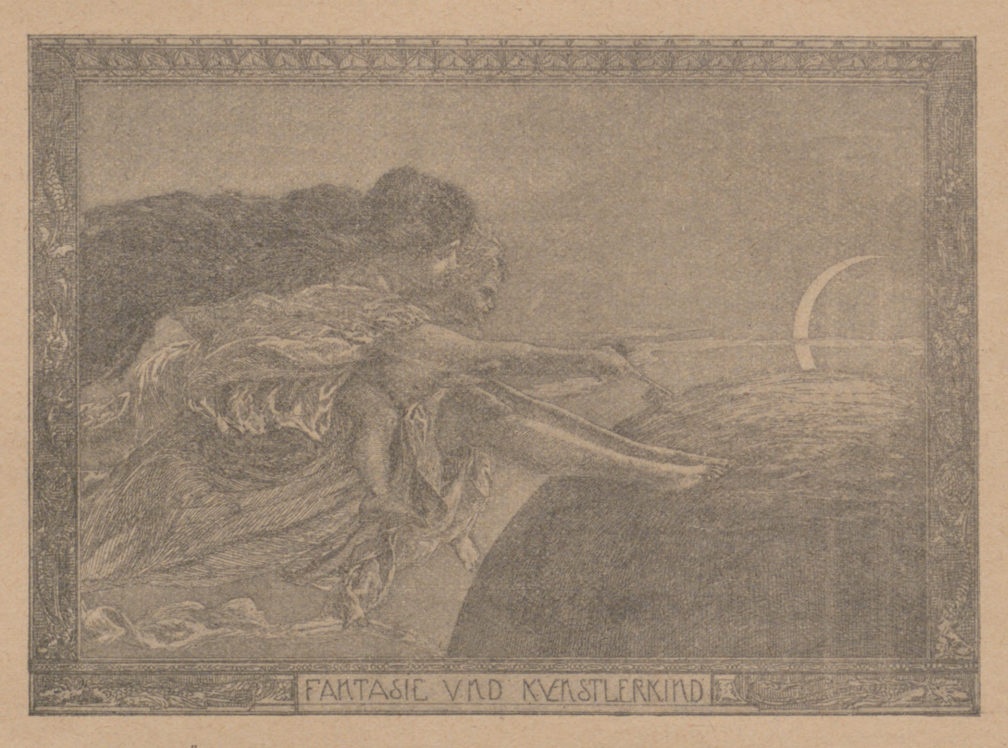
Ein Bildnis Hopfers jedoch — Kunz von Rosen darstellend — ist als die älteste deutsche Radierung anzusehen; sie entstand in den Jahren 1501—1507. Etwas später trat unser größter deutscher Künstler — Albrecht Dürer — für die Kunst des Ätzens ein. Authentisch beschäftigte er sich damit in den Jahren 1515—1518. Bis hundert und einige Jahre später Rembrandt als Allergrößter seine Wunderwerke der Radierung den Menschen in höchster malerischer Vollendung gab.

Die Meisterwerke, die Rembrandt in der Radierung schuf, bleiben in Ewigkeit, soweit von einer Ewigkeit beim menschlichen Schaffen gesprochen werden darf. Mit Rembrandt begann, so meint man, erst diese Kunst, denn niemandem vorher gab die Kupferplatte die Möglichkeiten, wie seine Radierungen sie uns zeigen; in seinen ersten Versuchen schon hat er sie restlos erfaßt. Seine Kunst der Radierung ist vollständig autodidaktisch, er hatte keinen Lehrer, sie kam ihm unbewußt. Und alles nahm er und gab er vorweg, und noch heut sind seine Arbeiten so frisch und erschöpfend, im technischen Sinne betrachtet, als wären sie gestern entstanden. Auch heute findet man in unseren Arbeiten keine andere Technik, als er sie anwendete.

Er nahm, wie noch heut der Radierer, eine blankpolierte Kupferplatte, nicht zu dick und nicht zu dünn. Die Kupferplatte wird



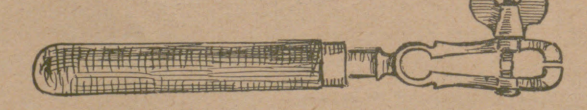
Kaltnadel auf Kupfer: Kainer, Tänzerin (Mappenwerke)



Ätzung mit Aquatinta: Klinger, Fantasie und Künstlerkind (Lfd. Nr. 575)

sehr sauber geputzt, da sie vor dem Auftragen des Ätzgrundes peinlichst von all den Fettmöglichkeiten, die ihr vom vorherigen Schleifen in der Fabrik noch anhaften können, befreit werden muß. Denn jede Fettigkeit würde der Säure Widerstand bieten und diese dann unregelmäßig die radierte Linie angreifen.

Die Platte wird mit aufgelöstem Ätzkali geputzt, gut mit Wasser abgespült und so lange geputzt, bis das darüberlaufende Wasser an keiner Stelle mehr abgestoßen wird. Nun trocknet man sie durch Auflegen auf eine warme Platte, etwas unterstützt durch ganz zartes sogenanntes Josephpapier. Man hüte sich, die Platte mit seinen nie ganz fettfreien Fingern zu berühren, sondern spanne



sie jetzt vorsichtig in einen Plattenhalter. Es ist gut, die Platte zwischen einem kleinen

Kartonstückchen einzuspannen, damit die innere rauhe Seite der Plattenzange die obere glatte Seite der Platte nicht beschädigt; beim späteren Drucken der Platte würde sich dies unliebsam bemerkbar machen. Die Platte, die, eingespannt, nun wagerecht gleichmäßig (nicht zu heiß) erwärmt wird — am bequemsten über einer kleinen Spiritusflamme —, ist alsdann mit einem Ätzgrund (der käuflich zu erwerben ist) mit Hilfe eines Tampons leicht zu überziehen. Es empfiehlt sich, den Ätzgrund auf die erwärmte Platte erst mal durch Hin- und Herschmieren etwas abzugeben und dann mit dem Leder- oder auch Seidenzeugtampon (Tupfballen) ganz gleichmäßig zu verreiben (Lederwalzen können auch verwandt werden). Zu beachten ist hierbei, daß die Platte auf keinen Fall zu heiß werden darf, da sonst der Ätzgrund leicht der Gefahr ausgesetzt wird zu verbrennen, was sich meistens durch Rauchen kenntlich macht. In diesem Falle würde der Grund der Säure nicht genügend widerstehen können, durchätzen und auch beim Radieren fransen.



Ätzung auf Kupfer: Leibl, Baum (Mappenwerke)

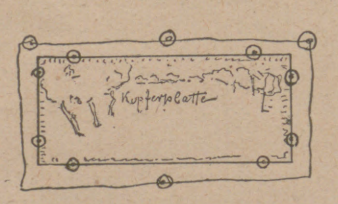
Ist die Platte, immer genügend warm gehalten, mit dem Grund versehen, läßt man sie abkühlen, indem man sie auf eine kalte Unterlage legt, am besten auf einen kalten Stein. Nun untersucht man den Grund mit einer Radiernadel, am besten einer der feinsten Nähnadeln, ob er beim Einkratzen der Nadel



Kaltnadel auf Nickelzink: Meid-Kusmin, Aimé Lebeuf (Illustrierte Bücher)

nicht springt, d. h. ob er geschmeidig geblieben ist. Ist dies der Fall, legt man die Platte als im Grundieren gelungen zu weiterer Manipulation beiseite. Viele geübte Radierer werden die Platte schon in diesem Zustand der Grundierung mit der Nadel bearbeiten können; sollte das nicht möglich sein, so kann der Grund mit der sogenannten Wachsfackel geschwärzt werden. Ein Stück brennender Kampfer tut ähnliche Dienste.

Auf die Platte wird nun die Pause der Zeichnung übertragen, wenn nach dieser gearbeitet werden soll. Ein Stück nicht zu dünner, aber auch nicht zu dicker Gelatine wird über die Zeichnung gelegt und mit mehreren Reißstiften befestigt. Mit einer feinen, gut geschliffenen Radiernadel werden die Konturen und die nötigsten Details eingekratzt. Ist man damit fertig, wird der Gelatinegrat mit dem Schaber vorsichtig entfernt und die radierten Linien mit Rötelpulver gewissenhaft ausgefüllt, und zwar mit Hilfe eines Wattebausches. Dann wird gut abgestaubt und nun die Pause, mit der radierten Seite natürlich, auf die grundierte Platte gelegt, letzteres mit aller Vorsicht, um den Asphaltgrund nicht zu verletzen. Auch die Gelatinepause ist mit Reißnägeln über der Kupferplatte zu befestigen, damit die Pause beim Übertragen auf die Platte nicht



verrutscht. Zu diesem Zweck ist die Gelatinepause etwas größer zu halten als die Platte, die überstehenden Seiten können dann leicht befestigt werden; die unten liegende Kupferplatte muß selbstredend ebenfalls befestigt sein. Am besten ist es, diese Arbeiten immer auf einem Zeichenbrett vorzunehmen. Mit einem Kartenblatt oder Stückchen Karton übermittelt man nun die Pause der Kupferplatte, indem man durch den reibenden Druck eines Falzbeines das eingefügte Rötelpulver zwingt, sich dem Grund anzuschmiegen.

Glaubt man, alle Stellen mit dem Falzbein berührt zu haben, hebt man die untere Seite der Gelatine etwas hoch, überzeugt sich, daß alles abgedruckt hat, und nimmt nun die ganze Gelatine⸗pause ab.

Jetzt kann radiert werden. Die Gelatinepause hat die Zeichnung im Spiegelbild auf die grun⸗dierte Fläche der Kupfer⸗platte gebracht. Deshalb wird durch den Spiegel radiert werden müssen, denn nur wenigen Ra⸗dierern wird es möglich sein, das Bild ohne Spiegel verkehrt zu sehen. Eine dazu nötige Befestigung des Spiegels zum Original ist zu bewirken und läßt sich auf verschiedenste Art erreichen.

Wird vor der Natur direkt radiert, ist das alles natür⸗lich nicht nötig.

Mit der scharfgeschliffenen



Kaltnadel auf Nickelzink: Meid-Kusmin, Aimé Lebeuf (Illustr. Bücher)

Radiernadel wird nun die Zeichnung durch den Asphaltgrund auf das Kupfer gekratzt. Sehr streng ist darauf zu achten, daß der Grund auch wirklich und sehr gleichmäßig von dem blanken Kupfer entfernt wird. Immer wieder muß sich der Radierende davon überführen. Denn oft wird stellenweise nur scheinbar die vor der Säure schützende Asphaltschicht fortgekratzt, und selbst noch die schwächste Fettschicht ist imstande, der Säure eine Zeitlang Widerstand zu leisten; es entstehen dann die ungleichmäßig angeätzten Platten, die beim Druck einen recht mangelhaften Eindruck machen und mühevoller Nacharbeit bedürfen. Ist aber wirklich und gleichmäßig mit der Nadel der Grund entfernt, wird das Ätzen eine Freude. Gleich nach dem Einlegen der Platte in die Säure oder doch wenigstens bald darauf wird zu bemerken sein, wie die Säure wirkt. Durch kleine Bläschen, die sich von dem freigelegten Kupfer nach oben steigend lösen, ist der Ätzprozeß klar zu beobachten. Jedoch ist Vorsicht hierbei aus gesundheitlichen Gründen am Platze, denn die zum Ätzen meist verwendete Salpetersäure übt auf die Schleimhäute der Nase eine üble Wirkung aus.

Bevor aber die Kupferplatte in die Säure gelegt wird, muß sie hinten und an den Rändern mit einer schützenden Asphaltschicht versehen werden. Asphaltpulver in Terpentin gelöst gibt eine solche Schicht und ist mit einem Pinsel aufzutragen. Am besten eignen sich zum Ätzen Schalen, wie man sie zum Entwickeln von Photographien benutzt; auch Porzellanschalen sind geeignet. Ätzt man die Platte aber, wie früher gebräuchlich, indem man mit Umbauwachs sich aus der Platte selbst eine Art Ätzschale herstellt, so ist die Schutzschicht von hinten ja nicht nötig; doch ist bei dieser Art des Ätzens sehr darauf zu achten, daß an den Stellen, wo sich das weiche Wachs mit dem Asphaltgrund verbindet, die Säure nicht durchätzt.

Geätzt wird meistens mit Salpetersäure, die mit Hilfe des Säure-

messers — Aräometer für schwere Flüssigkeiten nach Baumé — auf 15—25 Grad verdünnt wird; im reinen, käuflichen Zustand hat sie gewöhnlich 41 Grad. Die reine Salpetersäure ist der rauchenden vorzuziehen, nicht der Wirkung wegen, sondern aus den vorher besprochenen gesundheitlichen Gründen. Man beginnt mit einer leichten Ätzung von ungefähr 15—17 Grad, die gleichmäßig alle radierten Striche angreifen muß, selbst die feinsten.
Vorauszuschicken ist die Notwendigkeit, beim Radieren die Linien in den Schattenpartien der Zeichnung nicht zu eng aneinander-zulegen, sondern möglichst weit entfernt, damit die Säure die Möglichkeit besitzt, recht lange, recht tief und recht breit in diese



Kaltnadel auf Nickelzink: Meseck, Der Angler (Mappenwerke)

Schattenlinien einzudringen, ohne das sogenannte Fleisch — den Raum, der zwischen den Linien liegt — mit fortzuätzen. Es würde sonst beim Druck keine wuchtige Tiefe, sondern nur eine graue, verschwommene Zeichnung entstehen, oder aber diese verätzte Stelle müßte mit dem Grabstichel neugestochen werden, damit die Farbe die Möglichkeit hat, sich darin festzusetzen.

Hat die Säure die zarten Linien der Radierung genügend vertieft (ungefähr in 1—2 Minuten dürfte dies geschehen sein), so wird die Platte der Säure entnommen, gut abgespült und getrocknet. Es werden dann jene Linien der Radierung, die zart drucken sollen und bereits genügend Tiefe haben, durch Überpinseln mit Abdeck=lack oder Asphalt abgedeckt. Ist diese Abdeckung gut trocken, wandert die Platte von neuem in die Säure, um nun die nächst=starken Linien stärker zu vertiefen und auch (eine charakteristische Eigenschaft der Salpetersäure gegenüber dem Eisenchlorid) zu verbreitern. So wird nun fortgefahren, bis die letzten Tiefen die genügende Kraft haben, von deren Vorhandensein man sich leicht durch Fühlen überzeugen kann; man fährt mit einer ganz feinen Nadel über eine zu kontrollierende geätzte Linie und fühlt so, ob und wie weit diese druckstark ist. Während des Ätzens ist hin und wieder mit einer Hühner= oder Gänsefeder oder einem Glaspinsel mit leichter Hand über die Platte zu fahren, um die Gasbläschen der Säure, die sich beim Ätzen entwickeln, von den geätzten Linien zu entfernen; denn diese kleinen Bläs=chen verursachen eine rauhe, ungleichmäßige Ätzung, falls sie sich festsetzen.

Entsprechend der Erfahrung wird es sich mit Sicherheit feststellen lassen, ob die Platte genügend geätzt wurde. Ist sie endgültig aus dem Säurebad genommen (am besten werden über die Finger=spitzen Gummifingerlinge gezogen, oder aber man fettet sie mit etwas Vaseline ein; auch Plattenheber, wie sie die Photographen beim Entwickeln ihrer Negative benutzen, sind zu gebrauchen),



Kaltnadel auf Nickelzink: Meseck, Löwenpaar (Mappenwerke)

so wird die Platte gut mit Wasser abgespült, getrocknet, leicht erwärmt und der Grund mit Terpentin entfernt.
Man kann sich jetzt ein Bild von der geätzten Radierung machen, wenn man Ruß mit etwas Leinöl vermischt mit Hilfe eines Lappens, wie das bei der Kaltnadelarbeit erwähnt wurde, in die Ätzung reibt und gut mit einem anderen reinen Lappen nachwischt; es ist sogar möglich, mit einer gewissen manuellen Geschicklichkeit ohne Presse einen provisorischen Druck zu ziehen.
Ein gut durchgefeuchtetes Stück ungeleimtes Papier, auf die Platte gelegt, mit Hilfe eines Falzbeines darübergerieben, ergibt zwar keinen maßgebenden Druck, aber immerhin kann man feststellen, ob richtig geätzt wurde. Über den feuchten Druckbogen ist, um das Aufreiben des Papiers durch das Falzbein zu verhüten, als Schutz ein Stück kräftiges Ölpapier zu legen, auf dem gerieben

wird; legt man noch ein Stück geleimtes Kartonpapier darauf, ist es noch besser.
Wer seinem Gefühl mit einer gewissen Sicherheit vertraut, kann jetzt riskieren, mit der Kaltnadel und auch mit dem Stichel an das letzte Feilen zu gehen; will man aber gern einen État, einen Zustandsdruck, haben, wandere man getrost zum Drucker!
Bei der geätzten Platte braucht man nun nicht die Sorge zu haben, die man bei der Kaltnadelradierung mit Recht haben muß, daß die Platte beim Druck leiden könnte. Hier steht die vertiefte Linie ohne Grat risikolos dem Drucker gegenüber. Je gesünder sie geätzt ist, desto weniger kann ihr der Drucker etwas antun. Auch hier bestehe man wie immer, wenn gedruckt wird, zuerst einmal auf einem ungeschminkten Abzug.
Die Hauptkunst liegt hauptsächlich im Höhen der Farbe. Und es ist, wenn irgend möglich, gerade dieses Fertigmachen der eingefärbten Platte vom Künstler selbst vorzunehmen. Denn hier allein kommt es darauf an, den richtigen Moment des nicht zuwenig, aber auch des nicht zuviel Heraus- und Herüberziehens der weichen erwärmten Farbe in den Tiefen zu erwischen. Wie leicht ist solch eine Tiefe, sind die kräftigsten Partien verschmiert, ja sogar, bitte das harte Wort freundlichst zu entschuldigen, versaut!
Der höchste Reiz des guten Druckes einer geätzten Radierung wird immer gerade darin bestehen, daß bei aller Kraft doch in der letzten Tiefe noch die Nadelführung zu erkennen ist. Hier kommt die Technik der Radierung zu ihrem vollen Recht. Nirgends wie hier, außer beim Holzschnitt, bestimmt die Technik so die Form. Das künstlerische und das technische Können stehen in ständiger Wechselwirkung. Das bestätigt zu finden, sehe man sich die Werke vollendeter Originalradierkunst, die Höhen, immer wieder und wieder an. Von Dürer zu Rembrandt bis in unsere Zeit: Liebermann, Slevogt, Corinth, Kollwitz und die Jüngeren.



Kaltnadel mit Roulette auf Zink: Pechstein, Frauenbildnis (Lfd. Nr. 771)

Die Ätzung auf Zink

Es können auch auf dem weniger teuren Zink sehr gute Ätzungen hergestellt werden. Nur muß das Zink mit etwas mehr Geduld behandelt werden als das Kupfer, da hier nur mit einer sehr schwachen Salpetersäure geätzt wird. Am besten mit einer 2%, die oft erneuert werden muß, da sie leicht geschwächt und nicht mehr aktionsfähig ist. Eine solche Ätzung nimmt Zeit in Anspruch, ergibt aber, wie gesagt, gute Resultate, und die Zinkplatte hält dann eine ziemlich hohe Auflage aus. Gegebenenfalls kann man sie vernickeln lassen, so wie die Kupferplatte verstählt wird.

Es ist ja viel in der Kunst der Radierung gesündigt worden, und es wird auch noch weiter gesündigt werden, aber das entmutige nicht und nehme niemand die Freude. Am meisten wohl von jenen handwerksmäßigen Vertretern der Radierkunst, die die Wiedergabe von Gemälden, die Reize der Malerei in die Radierung zwangen und die Nadel kleinlich, ohne eigenen Ausdruck, führten.

Betrachtet man eine geätzte Linie genauer, wird man gewahr werden, daß sie im Verhältnis zur gestochenen oder auch zur Kaltnadel von Anfang bis Ende ganz gleichmäßig anfängt und aufhört, nicht zart beginnt wie der Stich und die Nadel, sie hat etwas Unvermitteltes, aber dadurch auch gleichzeitig ihre eigene Note.

Eine richtig geätzte Platte zu drucken, ist natürlich nicht allzu schwierig, und wenn der Künstler nicht vor der etwas schmutzigen Handhabung zurückschreckt, wird er bald befähigt sein, eine kleine Auflage seiner Arbeit verständnisvoll selbst zu ziehen. Er mache ruhig den Versuch bei einem befreundeten Drucker oder Kollegen, der im Besitz einer Presse ist; er wird ihn und den Sammler erfreuen.



Ätzung auf Zink: Pechstein, Russisches Ballett (Lfd. Nr. 756)

Da das Scheidewasser aber auch seine Tücken hat, wird es nicht ausbleiben, daß die eine oder andere Platte regelrecht verätzt wird. Leicht geschieht dies, wenn man alles auf eine Karte setzt, d. h. wenn man seine Platte mit einer kräftigen Säure in einer Ätzung fertig ätzt. Darunter ist zu verstehen, daß die Platte nicht durch verschiedenes Abdecken nach und nach geätzt wird, sondern mit einem, entsprechend hochprozentigen Säurebad.



Kaltnadel auf Nickelzink: Pechstein, Jockei (Lfd. Nr. 738)

Es ist nicht zu bestreiten, daß damit ganz vorzügliche Resultate erzielt werden, wenn sie gelingen — und manchmal gelingen sie. Eine solche Platte wird im Druck besonders wuchtig aussehen. Aber es kann auch daneben geraten, und dann wird es am besten sein, die Platte abschleifen zu lassen und neu ans Werk zu gehen. Solche Fehlätzungen dürfen und werden denjenigen nicht ent≈mutigen, der die Arbeit ernst nimmt und das Ziel erreichen will.
Aber wie schon Marc Anton, der große Kupferstecher, zu seiner Zeit stöhnte: »Das Scheidewasser ist oft die Verzweiflung des Stechers«, wird der, dem's just passieret, auch heute mit den gleichen Worten weiterstöhnen! Doch was tut's? Man tröste sich und ätze weiter — und besser, und die Befriedigung wird um so schöner sein.
Will man sich nun nicht den schlechten Ausdünstungen der Sal≈

petersäure aussetzen, oder aber will man eine glattere, weniger rassige Ätzung haben, so ist das Eisenchlorid in einer Lösung von vielleicht 25—30 Grad Baumé ausgezeichnet zu verwenden. Dieses Ätzwasser frißt glatt in die Tiefe und verbreitert die radierte Linie nicht wesentlich, weshalb die tieferen Schatten auch dementsprechend mit einer breiter zugeschliffenen Nadel radiert sein müssen. Leider kann man den Ätzprozeß nicht so gut verfolgen, da das Eisenchlorid nicht klar ist.

Vernis=mous und Roulette

Die Vernis=mous= (weicher Grund) Radierung wird am besten nur in einem Eisenchloridbad von ungefähr 14—15 Grad Baumé geätzt.
In diesem Verfahren sind, seitdem sich der Belgier Félicien Rops um die Herstellung des weichen Grundes die größten Verdienste erworben hat, von ihm selbst ganz wundervolle Blätter geschaffen worden. Das Thema »Weib« ist auf diesem graphischen Wege in einer Weise gefunden, vielleicht darf man auch sagen: erfunden worden — so ganz eigenartig, daß seine Arbeiten mehr bedeuten, als man für gewöhnlich annimmt. Und welch dramatische Blätter gibt es von unserer Käthe Kollwitz in dieser Technik.
Die Technik des weichen Grundes, so einfach sie im Verhältnis zu anderen Techniken des Tiefdruckes ist, erfordert ein tüchtiges Stück Geschicklichkeit und Routine in der Bearbeitung und Anwendung. Außerdem haftet ihr bei Verwendung größerer Flächentönung etwas Mechanisches an, was — scharf untersucht — ähnlich dem jetzt viel in photomechanischer Reproduktionstechnik angewendeten Rastertiefdruck ist; eine Folge der mechanischen Körnung des Zeichenpapiers.
Eine Kupfer= oder Zinkplatte wird wie üblich in den Plattenhalter

(Feil⸗ oder auch Schraubkloben genannt) gespannt, über die Wärmflamme gehalten und mit einem hauchdünnen Fettüberzug, am besten aus Talg, versehen. Dieser dünne Überzug macht den nachfolgenden Ätzgrund noch geschmeidiger. Auf diese Schicht wird nun der weiche Grund aufgetragen; hier kann auch der Tampon (Tupfballen) verwendet werden; aber eine kleine Lederwalze ist dabei fast vorzuziehen. Beide Grundierwerkzeuge dürfen aber nur speziell zu diesem Verfahren benutzt werden, sollen also niemals zu einem harten Grundieren verwendet werden.

Der Grund, nicht zu dick aufgetragen, muß sehr gleichmäßig verwalzt werden. Ist er fertig, kühlt man die Platte schnellstens ab, indem sie mit einem nassen Schwamm auf der Rückseite bestrichen wird.



Kaltnadel auf Zink: Rößner, Tabaksladen (Mappenwerke)

Die erkaltete Platte legt man sich nun auf seinen Arbeits⸗tisch oder aufs Zeichenbrett und befestigt sie gut mit einigen Reißnägeln.

Das Motiv, welches man zu radieren beabsichtigt, hat man sich vorher mit Rötel⸗papier auf ein Stück Seiden⸗papier, wie es zum Papier⸗blumenmachen gebraucht wird (sehr gut ist auch nicht zu dickes Faser⸗Japanpapier), gepaust. — Andere nicht zu dicke Zeichenpapiere lassen sich auch verwenden. — Vor dem Pausen ist darauf zu achten, daß die rauhere Seite

des Papiers nach unten liegt. Diese Seite, Pause nach oben, legt man sehr vorsichtig auf die grundierte Platte, befestigt das Papier an den überstehenden Seiten mit Reißnägeln, oder, noch besser, man biegt die überstehenden Papierränder vorsichtig um die Plattenränder nach unten, so daß das Papier mit der Rötelpause straff auf der Platte liegt.

Ein Fingerbefassen der oberen Fläche ist natürlich zu vermeiden. Nun wird mit einem Bleistift Nr. 3 die Zeichnung gerade so wie sonst auf das Papier gezeichnet. Dadurch, daß mit Rötelpapier gepaust wurde, sieht man genau, was gezeichnet wird; der Bleistiftstrich unterscheidet sich in der Farbe vom Rötel. Hätte man mit Graphitpapier übertragen, wie es meistens geschieht, wäre das nicht der Fall und eine Kontrolle sehr schwer.



Kaltnadel auf Kupfer, klar gedruckt: Scharff, Im Boot (Lfd. Nr. 1151)

Durch den mehr oder weniger starken Druck des Bleistiftes wird nun der weiche Grund mehr oder weniger von der Platte gehoben — das Papier nimmt ihn an sich —, und die Eisenchloridlösung kann nun in den verschiedenen Druckvarianten den Ätzprozeß ausführen.

Das Schwierige einer solchen Ätzung ist, die Zeitdauer zu bestimmen, da der Vorgang des Ätzens schwer zu sehen ist, — das

unklare Eisenchlorid verhindert es —, und die Beurteilung der Tiefe ist hier noch schwieriger wie bei einer Strichradierung. Am besten ist es, nach Zeit zu ätzen und vorher an einer kleinen Probeplatte Versuche und Proben anzustellen.

In 15—20 Minuten aber ist eine druckfertige Ätzung zu erzielen. Gut tut man, auf der Zeichnung selbst vorher die letzten Tiefen, die sogenannten Drücker, mit einem harten, recht spitzen Bleistift besonders zu zeichnen, hebt man dann eine solche Zeichnung vom Grund herunter, wird ziemlich genau die Verschiedenheit des Aufdrückens durch mehr oder weniger starkes Glänzen des Metalls zu sehen sein.

Der Abdruck einer Vernis-mous-Ätzung hat infolge des körnigen Papiers etwas Weiches, hat sogar etwas von der Lithographie in der Erscheinung. Es lassen sich aber hier mit Hilfe des Stichels, der Nadel, der ein- und mehrreihigen Punktroulette bedeutende Verbesserungen anbringen, die dem Ganzen einen sehr viel festeren Eindruck geben. Sehr zu empfehlen ist, das Vernis-mous mit dem anderen, dem Strich-Ätzverfahren, zu kombinieren. Der weiche Grund gibt die Möglichkeit, die erste Arbeit der Konturen in flottester Art anzuätzen. Nun tamponiert man die Platte kräftig mit dem harten, zäheren Ätzgrund für Nadelbearbeitung und ätzt mit Salpetersäure, wie bekannt; nachdem kommt noch das kalte Fertigmachen der Platte hinzu, und es werden beim Druck Wirkungen zutage kommen, die zwar nicht stilrein sind, aber doch sehr reizvoll sein können.

Stoffedurchdruckverfahren, auch zur Kombination mit Vernis-mous: Die Stoffe, Seide, Leinwand, je nach Größe der Platte feiner oder gröber, jedoch immer knotenfrei, werden auf dem weichen Grund an den Stellen, wo man sie haben will, durch Abreiben mit dem Polierstahl (Papierüberlagen nicht zu vergessen) angewendet. Zu drucken ist eine solche Platte wie alle anderen Verfahren. Empfindlicher allerdings als eine mit der Nadel

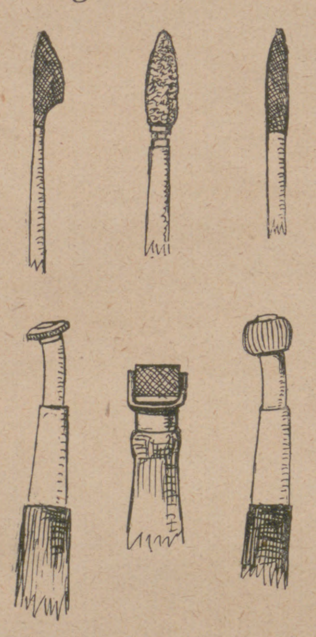




Ätzung auf Kupfer: Scheurich-Gautier, Das Hündchen der Marquise
(Illustrierte Bücher)

radierte, in Salpetersäure geätzte, aber doch nicht so empfindlich wie Kalte Nadel- oder nur mit der Roulette hergestellte Arbeiten. Letztere werden am besten sofort verstählt, nachdem der erste Probedruck gefertigt ist und Korrekturen nicht mehr nötig erscheinen.

Die Roulettearbeit, sogenannte Crayonmanier, wurde schon von den Künstlern des Buntdruckes angewendet, wenn auch, wie festgestellt, diese Technik in erster Linie zur Nachahmung von



Kreide- oder Rötelzeichnungen verwendet wurde. Im Jahre 1757 trat der Stecher Jean-Charles François mit Drucken, auf denen die Roulette zu bemerken ist, vor das Publikum. In diese Zeit fallen auch schon Drucke, die alle damals angewandten Techniken des Tiefdruckes zeigen. Grabstichel, Nadel und Säure, der Granierstahl sowie das Körnen der Platte durch Asphaltpulver zu einem Werke vereint geben solch einem Blatt Gelegenheit, sich stark bemerkbar zu machen, obwohl der künstlerische Wert gering ist. Heut wird die Roulette von jüngeren Künstlern wieder als allein angewendetes selbständiges Werkzeug gehandhabt, um ihre Graphik darin stilgerecht und mit persönlichster Eigenart zu schaffen, besonders Willy Jaeckel mit seinen neueren Radierungen ist hierfür bemerkenswert.

Schabkunst und die übrigen Verfahren

Die sonst noch zur Anwendung kommenden Verfahren der Kupferätzung, das Schabkunstverfahren, Aquatinta, Aussprengverfahren, Ölwischzeichnung (Monotypie), Schwefeltönemalen und wie die Verfahren alle heißen, sollen hier noch der Ordnung wegen behandelt oder erwähnt werden. Und zwar die edelste aus dieser Familie — die Schabkunst, auch Mezzotinto genannt — mit der Liebe, die sie beanspruchen kann. Mit ihrer Hilfe oder in ihr wurden die Meisterwerke des farbigen Kupferdruckes hergestellt. Der Farben-

kupferdruck durch Übereinanderdrucken einzelner mit der nötigen Farbe versehenen Schabkunstplatten wurde schon von Le Blon, einem gebürtigen Frankfurter, in den Jahren um 1730 ausgeübt. Le Blon starb in Paris 1741. Die Schabkunst selbst jedoch ist die Erfindung Ludwig von Siegens, geboren in Holland zu Utrecht 1609. Im Jahre 1642 trat er mit dem ersten Blatt in der von ihm erfundenen Technik an die Öffentlichkeit.

Interessant ist es, daß die neue Technik nicht von einem Berufskünstler, sondern von einem Amateur ausging. Von Beruf war er Offizier, ein Handwerk, das der malerischen Kunst nicht gerade sehr verwandt ist. Er muß jedoch schon von Jugend auf ein reges Interesse nicht nur für Kunst, sondern auch für künstlerische Techniken gehabt haben. Durch seinen längeren Aufenthalt in Amsterdam hatte er die beste Gelegenheit, Rembrandtsche Kunst



Kaltnadel auf Nickelzink: Schoff, Götterliebschaften (Mappenwerke)

an der Quelle zu studieren. Das farbige Helldunkel in Rembrandts
Bildern scheint ihn auf die Idee seiner Technik gebracht zu haben.
Und seine Absicht war wohl allein die, durch diese neue Technik
Bilder Rembrandts in Schwarzweißtönung reproduzieren zu
können, was sich auf diesem mechanischen Wege, wie sich
später erwies, in vollkommenster Weise ermöglichte. Mit der Zeit
machte auch der original⸗schaffende Graphiker diese Technik seinen
Zwecken dienstbar, und noch heute wird sie angewendet, wenn es
sich um Herstellung bildmäßiger Graphik handelt, an der
Sammler und Liebhaber nicht so sehr den inneren Wert
reiner Radierung als das Bestechende in der äußeren Er⸗
scheinung schätzen.

Die Kupferplatte wird über ihre ganze Ausdehnung auf⸗
gerauht. Dies geschieht am besten mit einem sogenannten
Wiegeeisen, ähnlich dem von der Hausfrau in der
Küche benutzten Wiegemesser, nur ist es einfacher
in der Form. Außerdem ist es dicker und mit scharf⸗
spitzigen Zähnchen versehen, die durch Riffelung
hergestellt sind. Mit diesem Wiegemesser wird die
glatte Kupferplatte nach allen Seiten aufgerauht.
Würde von dieser gleichmäßig aufgerauhten Fläche jetzt ein
schwarzer Druck gemacht, so würde er eine gleichmäßige,
samtartige und dunkle Färbung zeigen.

Beim Schabkunstblatt wird ähnlich wie beim Holz⸗
schnitt vom Dunklen ins Lichte gearbeitet oder auch
licht auf dunkel. Der Schaber,
das Schabmesser, der Polierstahl
sind hier die Werkzeuge des
Schaffenden. Mit dem schnei⸗
denden Schaber und Messer
muß der erzeugte Wiegegrat
fortgeschabt werden, daher der

Kaltnadel auf Kupfer: Sintenis, Badende (Mappenwerke)





Kaltnadel auf Kupfer: Sintenis, Selbstbildnis (Lfd. Nr. 1216)

Name »Schabkunst«; der Polierstahl glättet. Es ist einleuchtend, daß, je nachdem der Grat mehr oder weniger unwirksam gemacht wird, er bei der Farbaufnahme ebenso mehr oder weniger fähig ist, diese festzuhalten.

Man kann die Schabkunst eine angenehme Arbeit nennen, da der Schabende seine Arbeit immer regelrecht vor Augen hat und den Fortschritt dauernd beobachten kann. Streng genommen zählt das Schabkunstblatt nicht zu den Tiefdrucken, sondern zu den sogenannten Rauhdrucken.

Das Drucken einer Schabkunstplatte ist als schwierig zu bezeichnen; ganz besonders vor der Verstählung muß mit äußerster Vorsicht vorgegangen werden beim Einfärben sowohl wie beim

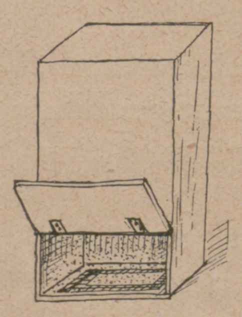
Farbefortnehmen und Fertigmachen. Die gewiegten Graterhöhungen sind arg empfindlich und können durch den Druckballen leicht in ganzen Flächenpartien verletzt werden. Der Druck selbst hat etwas Weiches, Toniges.

Das Aquatintaverfahren wird im fertigen Druck einer Tuschzeichnung ähnlich sehen, daher die Bezeichnung, und scheint in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu gleicher Zeit von mehreren Graphikern, man kann wohl hier sagen Maler-Radierern, erfunden worden zu sein.

Es ist ein nicht zu schwieriges Verfahren, größere Flächen in bequemster Weise effektvoll zueinander zu stimmen und in Verbindung mit anderen Techniken der Tiefätzung und der Kalten Nadel-Bearbeitung zu vollenden.

Ein Staubkasten, den man sich selbst fertigen kann — falls er nicht zu groß sein soll —, etwas fein pulverisierter Asphalt (gut getrocknet, sonst ballt er sich im Kasten), das ist das Hauptsächlichste, das man hierzu benötigt.

Eine Holzkiste, die gut in den Brettern aneinandersitzen muß, wird von innen mit glattem Papier gut ausgeklebt. Hochstehend muß unten ein Stück herausgesägt werden, das einen klappbaren Deckel ergibt, der gut schließt. Je nachdem kann statt der Kiste auch ein Kasten aus Pappe hergestellt werden.



In einen solchen Kasten wird, je nach der Größe, ein Rost aus Holzstäben, auf den später die zu bestaubende Platte gelegt wird, am Boden durch Nägel befestigt. Ist der Kasten von Pappe, wird der Rost später mit der Platte selbst hineingelegt. Wieder, je nach Größe des Kastens, wird, wie schon oben gesagt, gut getrocknetes Asphaltpulver hineingeschüttet.

Ist der Kasten, sagen wir, 50 cm hoch, 30 cm breit und 40 cm tief, genügt $^1/_4$ Pfund; der Kasten wird geschlossen, und nun



Kaltnadel auf Zink: Steinhardt, Juden (Mappenwerke)

wird durch stürzende, schwenkende und schüttelnde Bewegungen das darinliegende Harzpulver aufgerüttelt und in stäubende Bewegung gesetzt. Die Wände des Kastens werden beklopft, um den daranhaftenden Staub abfallen zu lassen, da er sonst später, wenn die Platte schon in den Kasten gelegt ist, nicht in Staubform, sondern geballt auf die Platte fallen könnte und dadurch die feine Gleichmäßigkeit des Staubkornes verderben würde. Je nachdem man das Korn feiner oder derber auf der Platte haben will, wird mit dem Einlegen der radierten Platte gewartet. Soll das Korn derber werden, d. h. gröber, kann die

Platte sofort hineingelegt werden, soll es feiner werden, muß einige Zeit, vielleicht 2—4 Minuten, gewartet werden, damit das zuerst stark wirbelnde Pulver in den größeren Mengen sich schon gesetzt hat. Nun wird die Platte, nachdem der Deckel vorsichtig gehoben ist, hineingelegt und der Deckel geschlossen. Nach ungefähr 8—10 Minuten wird die Platte wagerecht gehalten vorsichtig aus dem Kasten herausgenommen, in den Plattenhalter geschraubt und das Asphaltkorn von unten durch Erhitzen der Platte angeschmolzen.

Wichtig ist, daß dies ganz gleichmäßig geschieht. Man fange mit dem Erwärmen von einer Seite der Platte, z. B. der linken, aus an und beobachte genau die Veränderung des Kornes. Zuerst staubig braun erscheinend, wird es je nach dem Grade der Erwärmung zuletzt ins Bläulichglänzende übergehen. Man hüte sich vor zu heißer Schmelzung des Asphaltpulvers. Fängt es zu rauchen an, ist die Gefahr des Verbrennens zu befürchten, und es würde auch keine gekörnte Platte mehr zu erwarten sein, sondern das Staubkorn läuft aus und eine ungleichmäßige, breitere Form des Asphaltstaubes kommt zum Vorschein.

Ist die Platte erkaltet, kann geätzt werden. Alle weißen Stellen werden abgedeckt, d. h. mit Abdecklack geschützt. Ist er trocken, wird mit l e i c h t e r Salpetersäure oder Eisenchlorid kurz geätzt, damit die leichteren Töne nicht zu stark werden, und nun wird wie bei der Strichradierung fortgefahren, durch abwechselndes Abdecken die wünschenswert verschiedensten Töne zu erzielen. Man wird bald erkennen, daß die Aquatinta zur Tönung von Strichradierungen sich besonders gut eignet, wie sie Goya in hervorragender Art für seine Graphik verwendete. Geht man mit der geputzten Platte zum Drucker, lasse man nicht zuviel von der unverstählten Platte ziehen; die nicht tief geätzten lichten Töne leiden leicht. Korrekturen werden mit Polierstahl und Schleifkohle, insofern man lichten will, ausgeführt; will man verstärken,

muß entweder neu gestäubt und geätzt werden, oder aber man verstärkt die Töne am besten mit Hilfe der eichelförmigen Kornroulette.

Das Aussprengverfahren ist für gewisse Arbeiten, die im Strich einen kernigen, wuchtigen und dekorativen Eindruck machen sollen, zu empfehlen. Ob es künstlerisch, d. h. in künstlerischer Qualität, zu empfehlen wäre, bezweifelt manch hervorragender Graphiker. Als graphisches Blatt allein betrachtet, zur Zerstreuung in trüben Stunden, zur Erholung und Freude an Qualitätsarbeit für kultivierten Geschmack wird sich solch eine Graphik nicht sehr eignen. Eher wenn sie auf weite Entfernung als Wandblatt wirken soll, und dazu wird die Graphik des Tiefdrucks im eigentlichen Sinn doch nicht gepflegt, sie wird immer ein Mappenblatt sein und sollte ein gewisses intimes Format nicht überschreiten. Gewiß, ein großer Künstler würde auch mit dieser oder in dieser Technik Bedeutendes schaffen; denn gerade hier wird größtes Verantwortlichkeitsgefühl jeder Linie, jedes Striches gefordert werden müssen. Hier muß jeder Strich überlegt hingesetzt werden und seine Bedeutung haben. Hier könnte die Kunst der Andeutungsfähigkeit oder des Auslassens reizvollst angewendet werden. Auch zur Anlegung von



Ätzung auf Kupfer: Struck, An der Klagemauer (Lfd. Nr. 1275)



Ätzung auf Kupfer: Thoma, Auf dem Felde (Lfd. Nr. 1318)

Hauptumrissen zu einem kombinierten Verfahren ließe sich das Aussprengverfahren verwenden.

Mit einer Zeichenfarbe, die die Eigenschaft besitzen muß, daß sie getrocknet unter einem Ätzgrund im Wasser leicht löslich ist, wird mit einem Pinsel, sehr spitz, sehr schlank, am besten einem japanischen, oder mit der Rohr- oder auch mit einer Kielfeder auf eine Kupferplatte gezeichnet. Die Kupferplatte (es kann wie immer auch Zink sein, falls hohe Autlagen nicht beabsichtigt werden) wird gut entfettet, behutsam durch eine 2% Salpetersäure gezogen, damit sie ganz fettfrei und leicht angerauht ist. Nun wird mit der Zeichenfarbe (Gummi arabicum mit irgendeinem Pigment gemischt, daß man die Zeichnung sieht, denn Gummi allein ist durchsichtig), z. B. Zinnoberrot oder Schwarz — kurz, einem Farbstoff gearbeitet, der sich löst und eine Zeichnung ermöglicht.

Nachdem der Gummi getrocknet ist (ohne Erwärmung), wird später mit leichter Erwärmung harter Ätzgrund über die Zeichnung gewalzt oder tamponiert, jedoch ohne anzurußen. Nach dem Er-

kalten der Platte legt man sie in kaltes Wasser, worin sie eine Zeitlang liegen bleibt. Dreiviertel bis eine Stunde wird genügen, um die unter der Schicht liegende Gummilösung lösbar zu machen. Man reibt dann mit einem Wattebausch oder dem Finger über die grundierte Platte und entfernt die sich loslösenden Teile des Grundes, die Zeichnung zeigt sich nun im blinkenden Metall. Leider ohne mit Korn versehen zu sein, da vorher nicht gestäubt werden darf.

Um die Linien aber, aus gewissen Vorteilen, gekörnt zu haben, tut man in einen kleinen Stoffbeutel, dessen Gewebe feines Asphalt=pulver durchläßt, Asphalt= oder auch Kolophoniumstaub, hält den Beutel über die Stellen der Platte, die mit Korn versehen werden sollen, klopft leicht daran, und der durch das Gewebe gesiebte Staub fällt auf das blanke Metall. Dieser Staub wird nun angeschmolzen und wie üblich fertig geätzt.



Ätzung auf Zink: Uitzsch, Früchtekorb (Mappenwerke)

Zu den Druckverfahren, die mit der Kupferdruckpresse ausgeübt werden, gehört, wenn sie auch mit dem Ätzen oder Stechen oder der Arbeit der Kalten Nadel nicht das geringste zu tun hat, die Ölwischzeichnung, auch Monotypie genannt. Sie ist, wie der Name sagt, ein einziger Druck von einer Platte. Der zweite muß schon wieder von neuem gemalt werden und wird ganz sicher dem ersten nur

im großen und ganzen gleichen. Auf einer sehr glatten Kupfer-platte (sie braucht nicht, wie gewöhnlich behauptet wird, ver-silbert zu sein) wird mit Ölfarben, die nicht verdünnt werden, wie sonst beim Malen üblich, mit Pinsel, Leder- und Papier-wischern, spitzen Hölzern, Pinselstielen, selbst mit dem Finger gemalt, modelliert. Gewiß, es lassen sich ganz reizende Einzel-drucke damit herstellen; aber — aber, weshalb wird dieser Apparat in Szene gesetzt? Bloß um sagen zu können, es ist ein Druck? — Weshalb bleibt man denn da nicht lieber bei der Malerei? Es ist wohl hauptsächlich Modesache und etwas Spielerei! Ernsthafte, bleibende Kunst — ob sie wohl dabei noch in Frage kommt?

Dann viel lieber die farbige Radierung. In der ist doch alles durch die Ätzung vom Künstler festgelegt — und es ist un-bestreitbar ein Druck von der geätzten Platte, die zuvor durch Roulette und andere Werkzeuge für die Farbaufnahme vor-bereitet wurde.

Schwefeltöne auf einer Kupferplatte in Verbindung mit ge-ätzter oder kalter Radierung zu verwenden, ist mit Vorsicht anzuempfehlen, und ob sie von Wert sind, bleibt zu bezweifeln. Meistens sind sie unberechenbar und zu sehr vom Zufall abhängig. Mehr zu empfehlen für solche Effekte ist das Mordant — aus dem Französischen: beißende, fressende Säuren. Gütle empfiehlt dieses Mittel in seiner Schrift von 1795: »Die Kunst, in Kupfer zu stechen.«

Das Mordant muß vor Feuchtigkeit gut geschützt werden, da es aus Kochsalz, Salmiakpulver und Grünspan besteht, zu gleichen Teilen gemischt, und mit Ätzwasser durch Pinsel aufgetragen wird; das Ätzwasser besteht aber nicht in Salpeter-, sondern in Essig-säure. Um die Ätzwirkung recht kräftig zu erreichen, wird die Platte erwärmt, bis die gemalte grieselige Schicht trocken ist.

Es wäre hiermit das Wesentlichste über die Techniken des Tief-



Kaltnadel auf Kupfer: Wagner, Schlafende

druckes gesagt. Diese edle Kunst hatte es wahrlich nicht verdient, durch Nebenbuhlerinnen jahrzehntelang in Vergessenheit zu geraten. Erst in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts blühte sie von neuem auf. Möge sich ihr doch jeder, der sie liebt und umwirbt, mit Feingefühl und scheuer Ehrfurcht nahen und ihr dienen.

Lithographie

Die Lithographie und der Steindruck

Flachdruck

Es wird wenigen Künstlern und Sammlern bekannt sein, daß die Erfindung Aloys Senefelders, das Drucken vom geätzten Stein, indirekt aus dem soviel älteren Verfahren des Kupferätzens hervorging. Senefelder, erst Student der Rechtswissenschaft in Ingolstadt, wurde durch unglückliche Familienverhältnisse gezwungen, Schauspieler zu werden, wie es sein Vater gewesen war. Dieser Beruf wurde ihm bald zuwider — und da er selbst bei Gelegenheit kleine dramatische Versuche gemacht hatte, die günstig aufgenommen wurden, hoffte er, sich durch schriftstellerische Arbeiten weiter durchs Leben bringen zu können.
Eines Tages aber hatte er Pech. In der Druckerei, in der eines seiner Werke gedruckt wurde, trat durch einen Umstand Verzögerung des Druckes ein. Er selbst erlitt großen Schaden; aber diese Tatsache ließ ihn mit der Technik des Buchdrucks vertraut werden. Seine mißliche finanzielle Lage verhinderte ihn, sich selbst eine kleine Druckerei zu schaffen, in der er seine Werke unabhängig drucken konnte. Da dies nicht möglich war, kamen ihm allerlei Gedanken, wie und auf welche Art er seine Sachen wohlfeil und schnell durch irgend eine Art des Druckens reproduzieren könnte.
Er versuchte es, Schriftlettern in Kupfer zu radieren, um seine literarischen Arbeiten durch die Kupferdruckpresse zu vervielfältigen. Schon beim Radieren auf Kupfer hatte er sich, genau wie die Kupferstecher es taten, auf einer mit Asphalt grundierten Platte zum Abdecken von fehlerhaften Strichen einen Deckgrund bereitet, der vom Gebräuchlichen abwich, indem er leichter flüssig und auch in reinem Wasser löslich war. Der Deckgrund bestand aus Ruß, Seife und Wachs. Außerdem hatte er, da das öftere

Abschleifen der Kupferplatte viel Zeit und Mühe kostete, seine Radierversuche zuerst auf Zinn, später auf Kellheimer Kalkplatten gemacht. Solch ein frisch geschliffenes Kalkplättchen benutzte er eines Tages aus Mangel an Schreibmaterialien, um darauf mit seinem Deckgrund eine Notiz zu schreiben. Die Waschfrau holte bei seiner Mutter Wäsche ab, und um nicht vergessen zu können, was und wieviel er gegeben, entstand so der eigenartige, noch nie dagewesene Waschzettel. Und diesem geringfügigen Umstande, daß sich nicht gleich ein Stückchen Papier zu jener Wäschenotiz fand, ist es zuzuschreiben, daß die Lithographie erfunden wurde.

Als er nachher die Notiz wieder vom Stein entfernen wollte, kam ihm der Gedanke, die mit der Wachstinte daraufgeschriebene Schrift mit Scheidewasser zu ätzen. Er hatte die eigentümliche Wirkung des Scheidewassers richtig erkannt, die darin besteht, nicht nur in die Tiefe, sondern auch in die Breite zu ätzen, und er hatte auch damals schon die Befürchtung, genau wie heute noch, das Steinkorn bei nicht genügendem Schutz zu umätzen.

Senefelder dachte aber noch nicht an die chemische Wirkung seiner Versuche, sondern seine Absicht war, die Schrift recht erhaben zu bekommen, um sie ähnlich der Buchdrucktype drucken zu können. Seine Hoffnung, daß, da die Schrift sehr kräftig geschrieben war, sie auch sehr kräftigen Widerstand leisten würde, gab ihm Mut zu seinem Versuch. Eine Mischung von Salpetersäure und Wasser von 1 zu 10 ließ er reichliche Zeit ziemlich hoch auf der Steinplatte stehen; die Platte war, wie es damals die Kupferstecher allgemein machten, mit Umbauwachs versehen.

Nun fand er, daß die Schrift nach der Ätzung merklich erhabener war als die andere von der Säure angegriffene Fläche.

Die mit dem Deckgrund geschriebene Notiz hatte Schutz vor dem Scheidewasser gefunden. Er versuchte mit einem Druckballen die Schrift einzufärben und abzudrucken. Später ver-



Kreide-Umdruck auf Stein: Bato, Madame Flamingos Schatten (Illustr. Bücher)

vollkommnete er diese Druckart, indem er statt des Ballens ein flaches, mit Filztuch überzogenes Brettchen benutzte. Die Steinzeichnung und der Steindruck waren erfunden. Die ersten gelungenen Leistungen in dieser neuen Kunst waren musikalische Noten. Das Jahr 1796 war das Geburtsjahr der Lithographie. Jedoch erst drei Jahre später hatte Senefelder, nach vielen schweren Kämpfen mit Mangel und Verdrießlichkeiten aller Art, infolge



Kreide und Tusche - Umdruck auf Stein: Berend, Erna Morena

unendlicher Willenskraft die Freude, seine Kunst durch ein bayrisches Privileg für sich geschützt zu sehen.

Nun begann, wenn auch erst zögernd, der Siegeslauf der Lithographie, zuerst des Verdienstes wegen ausschließlich dem Notendruck dienend. Langsam kam Senefelder in bessere finanzielle Verhältnisse, und nun war es sein unausgesetztes Bestreben, seine Erfindung zu verbessern. Mit Modebildern machte er weitere Versuche, Zeichnungen auf Stein zu bringen und zu drucken.

Der Künstlersteinzeichnung aber war es vorbehalten, die Lithographie zu ungeahnter Höhe zu bringen. Durch die Möglichkeit, den Stein so zu schleifen, daß seine Zeichenfläche dem gekörnten Papier ähnlich wurde, gelang es, eine Zeichnung zu schaffen, die durch Abdruck einer Kreidezeichnung völlig glich.

Wenn diese Crayonmanier auch eifrig in Deutschland betrieben wurde, waren es doch die französischen Künstler, Daumier voran, die, ihre Eigenart erkennend und voll ausnutzend, sie zu solch künstlerischer und technischer Höhe brachten, daß sie auch später nicht mehr übertroffen werden konnte.

Einen derartigen Steindruck zu betrachten, ist für ein kultiviertes Auge und für den Kenner ein Genuß. Wie wundervoll, in technischer

Beziehung, liegt da die Druckfarbe auf dem Steinkorn. Ein Beweis, daß die Fettkreide mit vollendeter lithographischer Meisterschaft und völliger Kenntnis des technisch Notwendigen aufgetragen wurde; ein Wissen, das leider in unseren Tagen wenig vorhanden ist. Die meisten unserer Künstlersteinzeichner, mit wenigen Ausnahmen, sind sich nicht klar darüber, daß solch ein Korn von allen Seiten mit der Fettkreide eingeschlossen sein muß, um der Säure, mit der geätzt wird, den gehörigen Widerstand leisten zu können, und daß von diesem Widerstandleisten letzten Endes die Qualität des Druckes abhängt. Es ist selbstverständlich, daß solch ein Körnchen, nur von der einen Seite geschützt, von der Säure leicht niedergeätzt werden kann, so daß es notwendig wird, das Steinkorn möglichst ganz einzuhüllen, von allen Seiten zu schützen. Vorausgesetzt, daß vom Künstler direkt auf den Stein gezeichnet wird — beim Umdruck einer Zeichnung auf den Stein ist es etwas anderes.

Die künstlerische Kreidezeichnung auf Papier besteht, genau betrachtet, aus größeren oder kleineren, mehr oder weniger eng aneinanderstehenden schwarzen oder andersfarbigen Punkten. Sie werden teils durch das Korn des Papiers, teils durch die körnige Beschaffenheit der Zeichenkreide hervorgebracht. Wenn schon diese letztere Eigenschaft in der Kreide vorhanden ist, so genügt sie doch nicht allein, eine gute druckbare Steinzeichnung auf einem glatten Stein zu schaffen. Deshalb muß der glatten Steinfläche eine dem rauhen Papier ähnliche, gekörnte Oberfläche gegeben werden; der Stein muß zur Kreidezeichnung gekörnt werden.

Den besten lithographischen Stein liefern noch heute die Brüche in Solnhofen (Bayern). Sie liegen in Lagen bis zu 27 Zentimeter. Alle Lagen sind von unregelmäßigen Adern durchzogen, so daß tadelfreie, für die Steinzeichnung geeignete Platten im Verhältnis nur sehr selten gefunden werden. Haben die Steine im Bruch ihre gebräuchliche viereckige Form erhalten, so werden sie sofort

geglättet, indem Oberfläche gegen Oberfläche, feiner Sand dazwischen gestreut, gerieben wird.
In diesem noch etwas primitiven Zustand kommt der Stein in den Handel. Da dieser Zustand aber für die Künstlersteinzeichnung durchaus nicht genügt, wird der Stein, wie schon vorher gesagt, gekörnt. Dieses Körnen muß mit größter Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit ausgeführt werden, denn hier liegt die erste Ursache des Gelingens oder Nichtgelingens der Arbeit für den Zeichner wie auch ganz besonders für den Drucker.
Es werden zwei Steine von gleicher Größe genommen. Man legt den einen fest auf einen dazu benutzbaren Tisch, siebt etwas rauhen Kiessand auf, der mit Wasser gefeuchtet wird, legt nun den anderen Stein mit der zu schleifenden Seite darauf und führt ihn, zuerst langsam, in kleinen, nach und nach größeren Kreisen über den unteren Stein. Es verbreitet sich jetzt der Sand über die ganze Fläche der Steine. Nun ist darauf zu achten, daß der obere schleifende Stein mit gleichmäßigem Druck geführt wird, damit die Steine nicht uneben werden, was sich beim Drucken sehr unliebsam bemerkbar machen würde, weil der völlig horizontale Reiber der lithographischen Presse die tiefgelegenen Stellen des Steines nicht oder sehr schwach berühren und die aufgewalzte Farbe nicht genügend vom Steine abgehoben würde. Ist der aufgestreute Sand sehr fein zerrieben und hat er sich stark mit dem abgeschliffenen Kalk, Schliff genannt, vermengt, dann ist seine Wirkung nicht mehr genügend, es muß wie zu Anfang frischer Sand gestreut, genäßt, geschliffen und so lange mit dieser Beschäftigung fortgefahren werden, bis ein befriedigendes Resultat erzielt worden ist. Die Steine können je nach dem Sand, der angewendet wird, feines oder gröberes Korn erhalten. Das richtet sich ganz nach der Arbeit, am besten wird es sein, ein mittleres Korn zu wählen.
Der zum Schleifen genommene Sand muß ein möglichst gleich-

Kreide-Umdruck auf Stein: Corinth, Fridericus Rex (Mappenwerke)



körniger Kiessand sein, Quarzteile dazwischen verursachen leicht Risse und Furchen. Reiner Quarzsand kann, da er sehr hart ist, beim ersten Aufsieben benutzt werden, weil er stark angreift und das Schleifen beschleunigt.

Nun ist der Stein wohl vorgeschliffen, aber doch für eine ganz einwandfreie Steinzeichnung noch nicht zu verwenden. Er wird jetzt mit gutgesiebtem Quarzsand überstreut, der ein wenig benetzt wird, und nun mit einem kleinen, 15—20 Zentimeter im Quadrat messenden Stein, der keine scharfen Ränder haben darf, wieder in kreisförmiger Schleifbewegung, sich nach jeder Richtung hin durchkreuzend, geschliffen, so daß eine wellenförmige Zeichnung im nassen Sand gebildet wird. Bei grobem Korn muß der Sand öfters gewechselt, bei feinem aber ziemlich zu Teig zerrieben werden. Hauptsächlich ist darauf zu achten, daß ganz gleichmäßig gekörnt wird, nicht auf einer Stelle gröber, auf der anderen feiner.

Die größere oder feinere Körnung zu beurteilen, ist nicht so leicht — am besten ist es, bei der Arbeit des Schleifens den Stein mit der Oberfläche schräg gegen das Licht zu halten und scharf an dieser oder jener Stelle auf den Stein zu blasen. Man kann sich dann leichter von dem Zustand des Schliffes, der Körnung überzeugen.

Nach dem Körnen wird der Stein gut mit Wasser abgewaschen und, wenn er getrocknet ist, auf Korn untersucht. Auch hier wird er schief gegen das Licht gestellt, damit die eine Seite der kleinen Erhöhungen des Kornes erleuchtet ist und die andere Schatten hat.

Es kommt nun viel auf die Art der Zeichnung an, die man auf den Stein zeichnen will. Zeichnungen, die sehr kräftig werden sollen, beanspruchen ein grobes Korn, feinere mit vielen Einzelheiten und kleineren, feineren Partien ein dementsprechend feineres — bei letzterem muß noch bemerkt werden, daß die



Kreide-Steinzeichnung: Corinth, Frau und Krieger (Lfd. Nr. 145)

Höhe der Auflage begrenzter ist als beim gröberen oder mittleren — da durch das viele Einwalzen das Korn, d. h. der Zwischenraum, zuschlägt; der Drucker ist gezwungen, öfter nachzuätzen, und so leidet allmählich die Zeichnung und wird im Aussehen minderwertig. Das Korn selbst muß immer scharf sein und darf niemals stumpf im Schliff werden.

Es ist nun weiter von großer Wichtigkeit, eine gute lithographische Kreide zu der Arbeit auf dem gekörnten Stein zu benutzen. Zu kaufen ist Kreide jetzt in jeder Kunstmaterialienhandlung — aber besser ist es doch, man kauft sie in ganz besonderen Spezialhandlungen, die in den großen Städten meistens vorhanden sein werden. Die gute Lithographiekreide muß gleichmäßige und auch feine Striche geben, sie darf nicht zu weich und nicht zu hart sein, die goldene Mittelstraße ist auch hier vorzuziehen. Eine Hauptbedingung, die man an eine gute Kreide stellen muß, ist, daß sie gut in der Ätzung steht, damit auch die am hellsten gezeichneten Partien Kraft genug behalten, um immer genügend Farbe, selbst bei den letzten Abzügen, annehmen zu können. Die gute Kreide darf nicht zu leicht brechen und muß sich gut spitzen lassen; bricht solch ein Stück, muß auf dem Bruch ein samtartiges Korn von höchster Feinheit sein. Der Bruch darf nicht glänzen, auch keine Klümpchen oder Blasen zeigen. Die Bruchflächen, in kaltem Zustand aneinandergedrückt, dürfen nicht zusammenhaften. Der Strich muß kräftig schwarz sein.

Die Lithographiekreide besteht aus Wachs, Seife, Hammeltalg, ein wenig Salpeter und Kienruß. Der Ruß allein gibt die Farbe — die chemische Wirkung auf dem Stein geben die übrigen Teile. Es ist bei der Zusammenstellung der Kreide ein Haupterfordernis, daß der verwendete Ruß zu den fetten Körpern in solchem Verhältnis steht, daß die Abdrucke in der Kraft den gleichen Eindruck machen wie die Zeichnung auf dem Stein. Wäre zuviel Ruß vor-



Umdruck von lithographischer Tusche auf Stein: Corinth, Martin Luther (Illustrierte Bücher)

handen, sähe sie schwarz aus, würde aber nach dem Ätzen beim Druck bedeutend grauer erscheinen.

Wird aber zuerst auf Papier und nicht direkt im freien Entwurf auf den Stein gezeichnet – bei dem man sich aber auch zur flüchtigen Vorzeichnung der Zeichenkohle, noch besser des fettfreien Rötelstiftes, bedient –, muß man zuerst die Pause der Papierzeichnung mittels eines fettfreien Rötelpapiers auf den Stein bringen.

Nachdem auf einem Stück Paus-(Öl-)Papier das Original in den Konturen und notwendigsten Einzelheiten mit Bleistift durchgezeichnet ist, legt man die Pause verkehrt oder, wenn es nicht darauf ankommt, später den Druck spiegelverkehrt zu haben, glatt auf den Stein. Man befestige die Pause oben an den Ecken mit etwas Gummi arabicum auf dem Stein. Ist der Gummi getrocknet, schiebt man unter die Pause ein mit Rötelpulver angeriebenes Stück Seidenpapier. Man tut gut, sich dieses Papier selbst zu bereiten, dann ist man sicher, wirklich fettfreies Rötel zu haben. Selbstredend muß man die mit Rötel eingeriebene Seite nach unten auf die Steinseite legen. Nun klebe man auch die unteren Seiten der Pause fest auf den Stein, so daß ein Verschieben nicht möglich ist. Nun paust man sich seine Zeichnung mit einer stumpfen Nadel oder einem Hornstift auf den Stein, pause sehr genau, mache sich, ehe man die Pause hochhebt, durch Striche, die über das Pauspapier an den Seiten auf den Stein führen, Merkmale, um nach vorsichtigem Heben der unteren Seite der Pause festzustellen, ob alles gut gepaust ist. – Hat man etwas übersehen, legt man das Pauspapier wieder glatt, überzeugt sich, daß Strich auf Strich paßt, und holt nun das Übersehene nach.

Man verwende zu einer Steinzeichnung nur eine Sorte lithographischer Kreide, von einer Fabrik und auch von gleicher Härte oder Weiche. Im Sommer ist die härtere Nummer vorzuziehen, in kalter Jahreszeit besser die weichere. Befolgt man diese



Kreide-Umdruck auf Stein: Corinth, Fridericus Rex (Mappenwerke)

Warnung, wird einem viel Verdruß erspart, und auch der Drucker dankt es einem sehr — er kann mit Ruhe gleichmäßig ätzen und braucht keine Sorge zu haben, daß Stellen, die mit härterer Substanz gezeichnet sind, möglicherweise angeätzt werden.
Es ist mit größter Sorgfalt darauf zu achten, den Stein nicht mit den Fingern zu berühren. Mag der Zeichner mit seinen Händen den größten Reinlichkeitskult treiben — es wird immer noch so viel Fettigkeit an den Fingern haften, daß beim späteren Ein=färben des Steines die mannigfaltigsten Fingerabdrücke vorkommen, an denen ein Kriminalist seine Freude hätte. Man zeichnet am sichersten und besten mit einer Holzschiene, die den Stein nicht berührt und auf die man die zeichnende Hand legt. Diese Schiene besteht aus einem Stück schmalen Holzes und hat an den beiden Seiten erhöhte kleine Holzklötzchen, so daß die Schiene hohl aufliegt. Der Künstler zeichne nun mit fester, kräftiger Hand=führung seine Striche und versuche, das Steinkorn möglichst von vielen Seiten einzufärben. Fährt er von links nach rechts, fahre er auch zurück, ebenso von oben nach unten und umgekehrt. So wird das Korn, von allen Seiten geschützt, beim Ätzen seine Schuldigkeit tun. Man lasse es sich auch nicht verdrießen, die Kreide oft zu spitzen. (Von oben nach unten schneiden! Oder man hat ein Stück rauhes Papier, auch grobes Schmirgelpapier ist zum Anspitzen sehr gut!)
Mit einer spitzen Kreide wird das Korn des Steines viel besser belegt als mit einer stumpfen; auch haftet die Kreide fester. Leicht hingesetzte Stellen mit spitzer Kreide bieten beim Abzug große Feinheiten, die Spitze dringt in die tieferen Stellen des Kornes, setzt sich fest; die stumpfe Kreide setzt sich nur an die höchsten, rauhen Stellen und wird durch das Ätzen unter Um=ständen wieder vollkommen abgelöst. Mit stumpfer Kreide im tiefsten Schatten gezeichnet ist sehr schädlich. Der Schatten verliert seine ganze transparente Qualität, und die großen schwarzen



Kreide-Umdruck auf Stein: Corinth, Götz von Berlichingen (Illustrierte Bücher)

Punkte, die entstehen, stören gewaltig die harmonische Gesamtstimmung. Bemerkt man solche dicken Patzen, solange sie noch frisch sind, kann man sie durch kräftigen senkrechten Druck der stumpfen Seite des Kreidestiftes leicht hebend entfernen. Oder man schneidet den Punkt mit einer scharfen Graviernadel bis auf den Stein durch.

Beim Zeichnen auf den Stein wird der ungeübte Künstler leicht durch seinen dunklen Ton gestört, und oft erscheinen die auf dem Steine mit größter Weichheit behandelten Schatten im Abdruck gegen das höchste Licht hart. Manche Künstler betrachten deshalb nicht die Farbe des Steines als höchstes Licht, sie belegen das höchste Licht selbst mit einem feinen, leichten Ton, um später je nach Bedarf die Lichter durch Herausschaben zu ihrer beabsichtigten Wirkung zu bringen.

Bei der flotten Künstlersteinzeichnung, die oft auch einen skizzenhaften Charakter hat, wird man zur Erreichung kräftigster Wirkung die besonders dunklen Tiefen mit Pinsel und lithographischer Tusche hinsetzen, um später, wenn nötig, mit der Nadel Störendes zu lichten.

Will man sich vergewissern, daß die Zeichnung genügend kräftig auf dem Stein sitzt, so daß sie der Ätzung den nötigen Widerstand leisten kann, halte man sie schräg gegen das Licht. Bei dieser Betrachtung muß sie einen milden Glanz haben.

Der lithographische Stein besteht fast ausschließlich aus kohlensaurer Kalkerde. Dies ist für den chemischen Prozeß notwendig, da die lithographische Zeichenkreide mit dem kohlensauren Kalk sonst nicht die chemische Verbindung eingehen könnte, auf der allein der Steindruck beruht. Es muß ein Reagens vorhanden sein, das sich der Bildung des salpetersauren Kalkes an den Stellen entgegensetzt, wo die Druckerschwärze später auf dem kohlensauren Kalk haften soll; das Reagens muß mit dem Stein in inniger Verbindung stehen, da die deckende Fettigkeit der lithographischen Kreide — hier fast ähnlich wie der Ätzgrund bei der Kupferradierung — sonst leicht durch die kräftige Wirkung der Salpetersäure zerstört würde.

Wir wissen, daß die lithographische Kreide aus Seife, Talg, Wachs, Schellack usw. besteht. Diese Zusammensetzung ermöglicht eine chemische Verbindung mit dem Stein. Hauptsächlich die Seife, die aus einer Verbindung von Soda, Ölsäure und Margarinsäure besteht, ist befähigt, sich mit dem Kalk zu verbinden, mit dem sie nun den unauflöslichen oleomargarinsauren Kalk ergibt. Diese chemische Verbindung ist die lithographische Kreidezeichnung.

Dieser neue chemische Körper hat besondere Eigenschaften. Löst man eine solche Kreidezeichnung mit Terpentin auf — der Drucker sagt: »Der Stein wird ausgewaschen«, so verschwindet das schwarze Farbpigment (der Ruß) und die Zeichnung erscheint im Korn heller



Umdruck einer lithographischen Rötel-Kreidezeichnung auf Stein: Großmann, K. L. (Mappenwerke)

als das Korn, das nicht bezeichnet wurde. Das Korn der Zeichnung ist nun auch härter geworden, wovon man sich leicht überzeugen kann. Sticht man mit einer Nadel in ein helleres und gleich darauf in ein dunkleres Steinkorn, so fühlt man genau den Unterschied zwischen beiden. Ätzt man nun einen solchen Stein mit Salpetersäure, brausen alle nichtbezeichneten Stellen leicht auf, die Kohlensäure des Kalkes entsteigt, und dieser verwandelt sich in salpetersauren Kalk. Die oleomargarinsaure Kalkschicht aber ist geschützt und wird durch die Salpetersäure nicht angegriffen.

Die Salpetersäure wird also auch beim Steindruck angewendet, weil sie sich am besten bewährt.

Der Stein kann auch mit anderen Säuren geätzt werden, so mit Phosphorsäure, auch mit Salzsäure; aber erstere scheidet der Kostspieligkeit wegen aus, und Salzsäure hat andere, weniger gute Eigenschaften, so daß sie allein nicht angewendet wird; einige Drucker verwenden sie mit der Salpetersäure gemischt zum Ätzen.

Manchen Künstler wird es interessieren zu wissen, welche Funktionen die verschiedenen Bestandteile in der Kreide haben. Seife allein würde zur Bildung der oleomargarinsauren Schicht hinreichen — aber mit Seife allein könnte man nicht zeichnen, ihrer Weichheit wegen, auch würde sie immerhin nicht völlig der Salpetersäure standhalten. Der Talg aber ist für sie ein Bundesgenosse, der sie kräftigt. Wachs und Schellack geben der Kreide die notwendige Härte — und Ruß die Farbe.

Es ist nicht überflüssig, derartige theoretische Erklärungen einmal wieder zu bringen; bei den wenigsten Druckern sind sie erschöpfend zu erhalten; denn ganz selten wissen sie darüber etwas Genaueres. Die Steindruckerei ist ihr Handwerk, sie betreiben es schon jahrzehntelang mit mehr oder weniger Erfahrung und Geschick; aber warum und weshalb sie dieses so und jenes so machen, über Ursache und Wirkung haben, wie gesagt, die wenigsten Zeit und Lust, nachzudenken. Und doch ist dieses Wissen wichtig, um auf=

Umdruck einer lithographischen Federzeichnung auf Stein: Grosz, Lady Hamilton (Illustrierte Bücher)

tretenden Fehlern oder dem Mißlingen einer Sache auf den Grund zu gehen.

Das Ätzen einer fertigen Kreidezeichnung ist eine der wichtigsten aller lithographischen Hantierungen, und gerade hier wird leider von vielen Druckern oft gesündigt, weil dem Ätzen zu geringe Aufmerksamkeit geschenkt wird und diese Arbeit oft recht ungeschickten oder gewissenlosen Händen überlassen bleibt. Wie schnell ist so eine mit voller Begeisterung und allem Gefühl geschaffene Arbeit verdorben und verätzt, so daß selbst durch allerlei Korrekturen nichts mehr zu retten ist.

Nimmt ein geschickter und gewissenhafter Steindrucker die fertige Zeichnung zur weiteren Behandlung in seine Hände, wird er sie zuerst mit einem Wattebausch talkumieren. Dadurch verhindert er ein Verschmieren der Zeichnung bei den nun folgenden Manipulationen.

Es tut der Kreidezeichnung gut, einige Zeit vor der Ätzung unter Gummi zu stehen. Denn es ist für das Gelingen eines guten Druckes immer von Vorteil, bei allem, was dazu erforderlich ist, mit Ruhe und Geduld vorzugehen. Hasten, Ungeduld und überflüssige Eile haben schon manche gute Arbeit verdorben. Das arabische Gummi spielt beim Steindruck eine große Rolle. In Wasser aufgelöst, mit Hilfe des sogenannten Gummischwammes dünn auf den fertigen Stein gebracht, bildet es getrocknet eine schützende Schicht, die die luftförmigen Säuren, den Staub, überhaupt alle fettigen Substanzen von der Zeichnung und dem Steine fernhält.

Nach einigen Stunden, wenn die Zeichnung unter dem Gummischutz genügend Zeit gehabt hat, sich mit dem Stein zu verbinden, wird der Stein durch Abwaschen vom Gummi gereinigt. Der Stein ist durch dieses Verfahren schon etwas zum Einwalzen präpariert. Die Poren des Steines sind durch die schleimige Masse des Gummis bereits geschlossen worden, natürlich nur die nicht



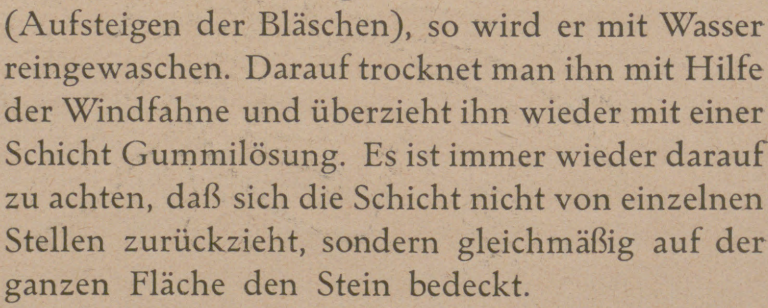
Umdruck von lithographischer Tusche auf Stein: Janthur, Exotisches (Mappenwerke)

von der Kreide bezeichneten. Man könnte den Stein jetzt schon einwalzen — aber nicht viele Drucke machen, da er durch die noch mangelhafte Präparierung leicht Farbe auch an den nicht bezeichneten Stellen annehmen würde, d. h. er würde schmieren.

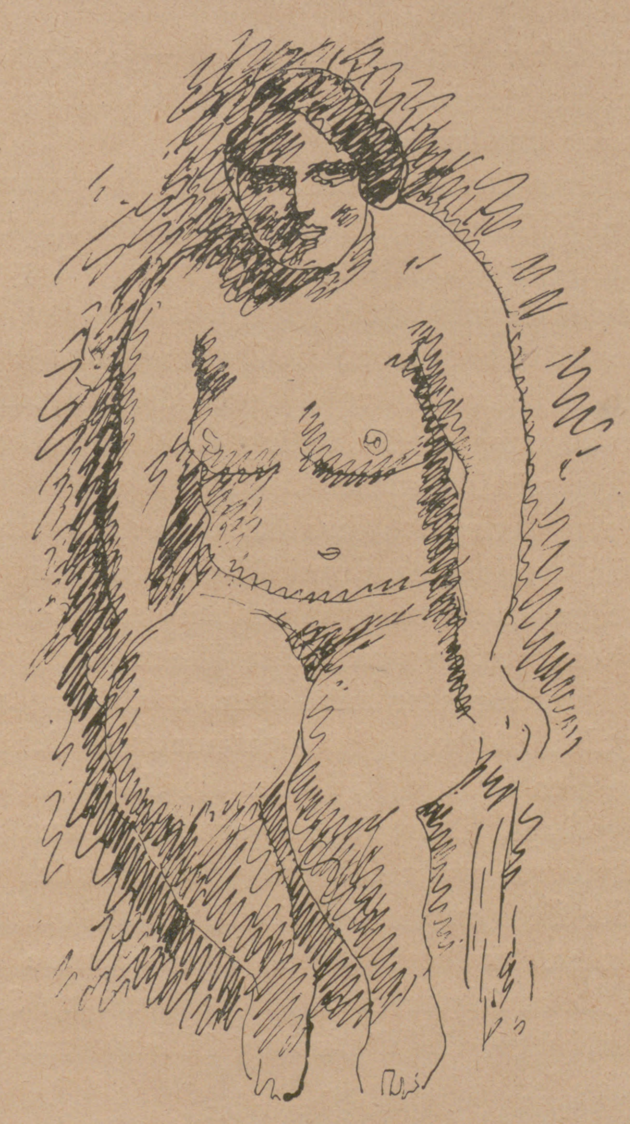
Gummi, dem Ätzwasser zugeteilt, ermöglicht ein gleichmäßigeres Ätzen als bloß mit Säure. Die Gummilösung muß möglichst frisch verwendet werden, sie darf auf keinen Fall durch langes Stehen sauer geworden sein, was im Sommer leicht der Fall ist. Auch ist zum Ätzen bei wertvollen Zeichnungen — und das sind Künstlersteinzeichnungen doch immer — nie altes Ätzwasser zu verwenden, auch nie eine stärkere Lösung als 2—3 Grad Bé.

Heut ist es allgemein so, daß der Stein mit einem Pinsel oder auch mit einem Wattebausch, beide gut getränkt, angeätzt wird, nachdem man ihn vorher mit Talkum abgerieben hat. Der Ätzende hat nur gut darauf zu achten, daß der Stein gleichmäßig und nicht zu langsam überstrichen wird. Es ist nochmals zu bemerken, daß eine schwächere Säure, im Anfang verwendet, bessere Resultate erzielt als ein zu starkes, rücksichtsloses Vorgehen, wie es einzelne Drucker an sich haben.

Ist der Stein geätzt, indem die Säure eine Zeitlang auf dem Stein gelassen wird, bis man keine Wirkung mehr wahrnehmen kann (Aufsteigen der Bläschen), so wird er mit Wasser reingewaschen. Darauf trocknet man ihn mit Hilfe der Windfahne und überzieht ihn wieder mit einer Schicht Gummilösung. Es ist immer wieder darauf zu achten, daß sich die Schicht nicht von einzelnen Stellen zurückzieht, sondern gleichmäßig auf der ganzen Fläche den Stein bedeckt.



Am besten ist es, den Stein auch jetzt einige Stunden — am besten vierundzwanzig — ruhen zu lassen. Eilt die Arbeit, dann muß eben früher mit dem Druck begonnen werden. Aber besser ist es, Geduld zu üben und zu warten.



Umdruck einer lithographischen Federzeichnung auf Stein:
Jawlensky, Weibliche Akte (Mappenwerke)

Die meisten Drucker schmecken den Grad der Säure, das ist ein unsicheres Verfahren; das beste wird immer sein, mit Hilfe des Säuremessers $1^1/_2$—2 Grad festzustellen. Bei großer Hitze und bei weicheren gelben Steinen ist etwas schwächer zu ätzen als bei grauen oder blauen, härteren Steinen und bei kühler Jahreszeit.

Da kann man schon bis 3 Grad gehen — jedoch ist es immer zu empfehlen, am Rande mit Probelinien die Säure erst auf ihre Wirkung hin zu untersuchen.

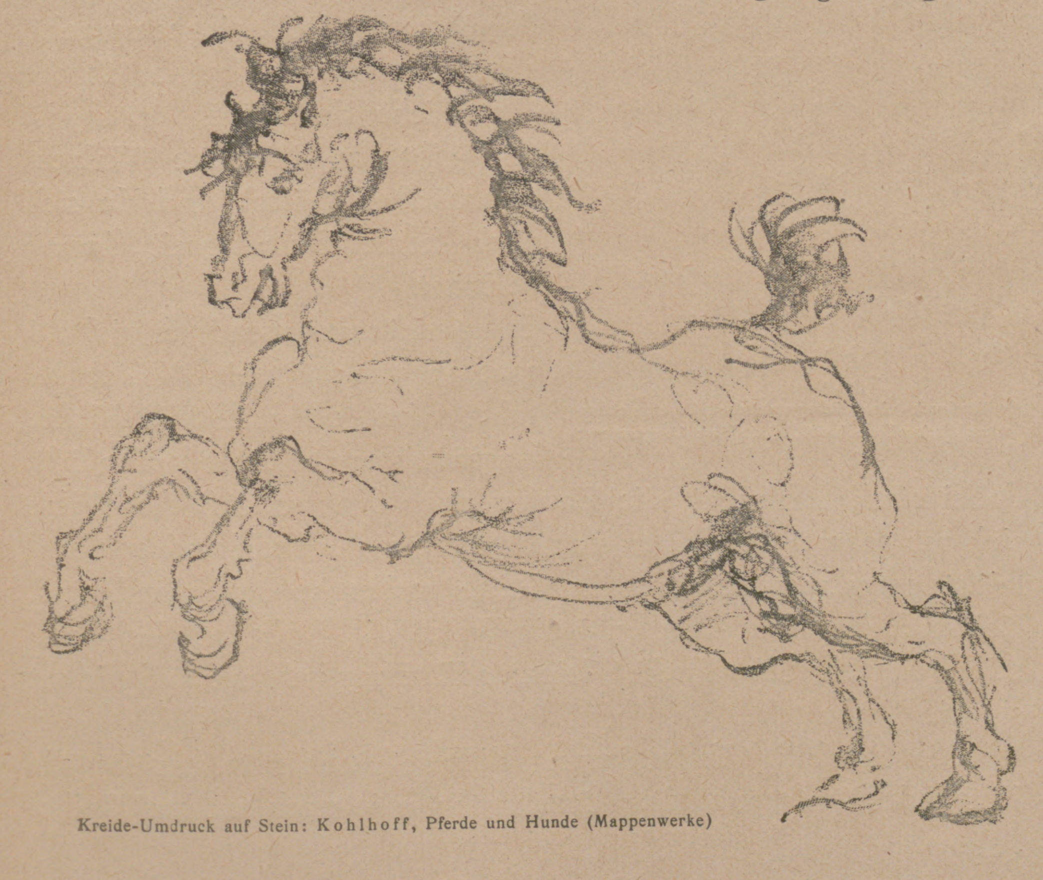
Bei keiner anderen Drucktechnik kommt es so überaus genau auf die Vorsicht und Gewissenhaftigkeit des Druckers an wie hier beim Steindruck — und es ist seltsam, weshalb der Respekt vor dem kunstverständigen Steindrucker geringer ist als vor dem Kupferdrucker. Kommt es daher, daß die Zunft der Kupferdrucker um so vieles älter ist, oder kommt es durch die Suggestion der vornehmeren Erscheinung der Radierung, für die der Kupferdrucker doch wirklich persönlich nichts kann?

Tatsache ist eine geringere Wertschätzung des Steindruckhandwerks. Gewiß, der rein handwerkliche Drucker ist hier wie da für künstlerischen Druck wenig empfehlenswert; aber darüber darf kein Zweifel herrschen, an wirklichem Wissen wird der gute Steindrucker dem Kupferdrucker mindestens ebenbürtig sein.

Schon früher, als die Lithographie nicht nur ausschließlich merkantilen Zwecken diente, wurde viel über die Ungeschicklichkeit der Steindrucker geklagt. Diese Klage war schon damals berechtigt; schon damals wurde nicht bedacht, wie gefährlich es ist, eine Hauptsache der Lithographie in die Hände von rein handwerksmäßigen Druckern zu legen. Schon damals wurde beanstandet, daß sich die Steinzeichner nicht solche Leute zu Schülern des Steindruckes nahmen, die die nötige Bildung und auch guten Geschmack besaßen.

Wir sehen auch heute noch, wie unendlich weit an den meisten Orten, wo künstlerische Steinzeichnung gepflegt wird, der Druck hinter der Zeichnung zurücksteht und wie die guten Drucker an den Fingern herzuzählen sind. Man darf es sich nicht verhehlen, daß der Drucker großen Einfluß auf die Wirkung einer Zeichnung im Drucke hat; und wie wenig Rücksicht wird oft darauf genommen!

Die Kunst des Steindruckes besteht gewiß nicht darin, daß man recht viele und recht schwarze Abdrucke macht, sondern daß gute Abdrucke erzeugt werden. Der Drucker muß auch in dieser Technik selbst Künstler oder doch in der Empfindung künstlerisch veranlagt sein. Er muß fühlen, daß diese Arbeit leicht, duftig, jene Zeichnung kräftiger gedruckt gehört; er muß fühlen, daß die Mitteltöne zurückzuhalten, die Vordergründe zu betonen, die Lichteffekte zu steigern sind. Alles das kann er mit seiner Walze machen, wenn er sie in seiner Gewalt hat.
Das beste wird es immer sein, wenn der Drucker selbst die Kunst der Steinzeichnung betreibt, dann kann er beurteilen, was der Stein auf dem Papier wiedergeben muß, um die Erwartung des Künstlers nicht zu enttäuschen. Wie schon gesagt, ein großer



Kreide-Umdruck auf Stein: Kohlhoff, Pferde und Hunde (Mappenwerke)



Umdruck einer lithographischen Tuschzeichnung auf Stein: Kohlhoff, Wilde Tiere (Mappenwerke)

Teil der Wirkung liegt in seinen Händen, hängt von der Geschicklichkeit ab, mit der er seine Walze zu führen versteht.

Ihm liegt es ob, die Zeichnung sozusagen zu vollenden, indem er gewisse Stellen stärker oder schwächer walzt; er muß künstlerisch fühlen können.

Außenstehende, Nichteingeweihte wissen gar nicht, was solch eine Steindruckerwalze für ein Zauberding ist. Der erste Walzenstrich, der über eine Steinzeichnung geht, gibt die meiste Farbe ab, da die Oberfläche des Leders rauh ist (es gibt auch glatte Walzen, davon aber später) und da sich noch keine Feuchtigkeit darauf befindet.

Es kommt nun unendlich viel darauf an, wie solch eine Walze geführt wird, ob man die Walze langsam über den Stein laufen läßt, dabei stark aufdrückt, die Zapfen derb faßt, so daß die Walze sich nur schwer umdreht; oder ob der Stein schnell und spielend leicht gewalzt wird und die Griffe locker in der Hand sind. Bei starkem Aufdrücken gibt die Walze die Farbe an die Steinzeichnung ab; bei schneller, leichter Führung hellt sie auf, nimmt sie die Farbe fort.

In der absoluten Beherrschung dieser Grundsätze besteht die Kunst des Druckens. Der Drucker kann je nach seinem Wollen

mit ein und derselben Walze dunklere oder lichtere Abdrucke machen. Er kann je nach Empfinden gewisse Stellen kräftigen, aber auch andere auflichten, er hat in der Bewegung und Empfindung seiner Hände die Möglichkeit, gute oder schlechte Abzüge herzustellen.

Oft wird bei minderwertigen Ergebnissen im Abdruck die Ursache wo anders gesucht, jener wichtige Umstand aber übersehen.

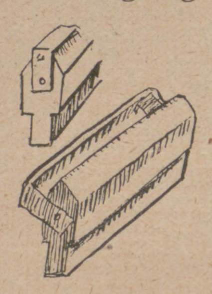
Die Hauptschwierigkeit besteht darin, eine größere Zahl guter, aber auch gleichmäßiger Drucke zu bekommen; um dieses zu ermöglichen, muß beim Drucken scharf beobachtet werden, wie sich der Stein verändert. Läßt er sich zum Verschmieren an, muß durch vermehrte Leichtigkeit der Walzenführung vorgebeugt werden; kommen hingegen einige Stellen schwächer, muß durch stärkeres Aufdrücken belebt werden.

Oft ist schon nach einer kleinen Anzahl von Drucken die Zeichnung auf dem Stein verdorben, da der Drucker solchen zuerst leichten Veränderungen nicht genügend frühzeitig seine Beachtung schenkt.

Aus all dem Vorgesagten, das aber nur ein winziger Bruchteil des Wissenswerten ist, wird genügend hervorgehen, welch schwierige Drucktechnik gerade der Steindruck ist.

Kommt nun der Stein mit der Zeichnung in die Presse, wird er erst einmal auf seine Stärke betrachtet werden müssen. Ist er kräftig genug, dann kann er so gedruckt werden; ist er aber dünner aus dem Bruch gekommen oder durch vieles Abschleifen schon magerer geworden, so daß zu befürchten ist, er halte den Reiberdruck der Presse nicht aus, gipst man ihn auf. Zu diesem Zweck wird er mit einem anderen, gleich großen Stein durch Gips verbunden. Der untere Stein wird auf seiner rauhen, ungeschliffenen Seite mit in Wasser verdünntem Gips fingerdick bestrichen, der zu druckende Stein auf diese Gipsmasse gelegt und nun so lange hin und her bewegt, bis es nicht mehr geht.

Ist der Gips hart geworden, wird der Stein auf den Karren der Presse gelegt. Liegt er nicht fest, so sperrt man ihn durch Klötze oder Keile. Nun wählt der Drucker einen so≠genannten Reiber, der die Zeichnung auf jeder Seite um etwa 3 cm überragen muß. Indem er ihn mit der Schneide auf den Stein legt, untersucht er, ob der Reiber mit der Druckseite des Steines eben liegt, sonst feilt er ihn oder paßt ihn dem Stein mit einem Stückchen Glas oder Glaspapier genau an. Die nötigen Druckauflagen für den Stein, bestehend aus einigen Bogen Karton oder bedrucktem altem Papier und der gebräuchlichen Auflage aus Glanzpappe, legt er sich bereit. — Den Anfang und das Ende des Reiberzuges wird er sich durch ein Merk≠mal an dem unteren Gestell der Presse anzeichnen.



Mittels eines nassen Schwammes wird nun die Gummischicht des Steines stramm gefeuchtet. Während der Gummi weicht, bringt man mit dem Farbmesser ein wenig Druckfarbe auf die Farbplatte, setzt etwas Firnis zu, verreibt diesen gut mit dem Farbmesser und streicht nun damit etwas Druckfarbe auf die Walze. Durch Hin≠ und Herwalzen über die Farbplatte muß die Farbe ganz gleichmäßig verteilt werden; man kann die Gleichartigkeit am Geräusch beim Walzen erkennen; rupfen oder reißen darf es auf keinen Fall.

Unterdessen wird der Gummiüberzug auf dem Stein erweicht sein. Mittels Wasser und Schwamm wird er nun vollends ent≠fernt. Ist das geschehen, gießt man etwas Terpentin, mit Wasser vermengt, auf den Stein, verteilt die Flüssigkeit mit einem zu diesem Zweck bestimmten Schwamm gleichmäßig, ohne zu reiben, und wäscht die Farbe der Kreidezeichnung vom Stein herunter. Dies ist für den Laien ein sehr inter≠essanter Vorgang, denn scheinbar ist jetzt alles vom Stein ver≠schwunden. Sieht man aber genauer hin, wird man entdecken,



Fett-Kreidezeichnung auf Zink: Kokoschka, Der gefesselte Kolumbus (Illustrierte Bücher)

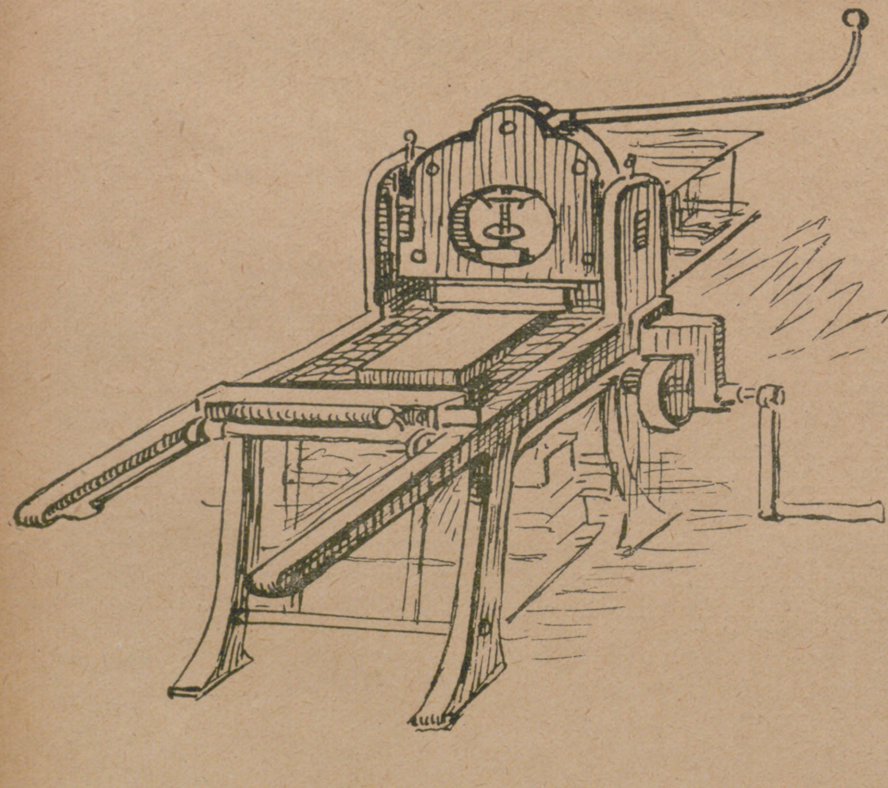
daß eben die heller erscheinenden Spuren der Zeichnung sich von dem nichtbezeichneten Stein abheben. Der oleomargarin- saure Kalk ist erkennbar.

Mit dem Finger oder mit einem kleinen Tropffläschchen werden nun einige Tropfen Wasser auf den Stein geworfen und mit dem reinen Netzschwamm ganz gleichmäßig über den Stein verteilt, so daß dessen Oberfläche gleichmäßig feucht, aber durchaus nicht naß ist. Dieser Feuchtschwamm muß unbedingt rein sein, darf

weder Gummi noch Terpentin oder, was noch schlimmer ist, Säurereste an sich haben.

Nun rollt man die Farbwalze einige Male über die Farbplatte, überzeugt sich, daß der Stein noch feucht ist, und übergeht langsam und ohne sehr stark aufzudrücken die Zeichnung sorgfältigst nach allen Richtungen, indem man den Stein, wenn er zu trocken werden sollte, von Zeit zu Zeit wieder anfeuchtet.

Nach und nach wird man jetzt die Zeichnung wieder erscheinen sehen. Mit dem Einwalzen muß nun so lange fortgefahren werden, bis die Zeichnung mit der ganzen Kraft, die sie vorher hatte, wieder zur Erscheinung gebracht ist. Schon jetzt und gerade hier macht sich der gute Drucker um die Arbeit verdient, denn bei diesem ersten Einwalzen kann bös gesündigt werden — und hier sieht der Laie zum erstenmal die Wirkung, auf der der lithographische Druck beruht: das Abstoßen der Fettfarbe durch den salpetersauren Kalk des feuchten Steines und die Annahme der fetten Druckfarbe durch den Fettgehalt der fettsauren Kalkzeichnung.



Ist die erwünschte Wirkung erreicht, legt man ein Blatt des zum Druck bestimmten Papiers, ohne es hin und her zu schieben, auf den Stein, deckt ein Blatt Makulatur oder leichten Karton darüber, dann das Stück Glanzpappe oder englischen Preßspan, zieht nun Stein und Karren mit allem,



Umdruck einer lithographischen Tuschzeichnung auf Stein: Krauskopf, Park (Mappenwerke)

was darauf liegt, unter den Reiber, drückt den Hebel nach unten — selbstredend ist vorher die Spannung des Reibers richtig ein≈gestellt — und zieht nun den Stein unter kräftiger Spannung durch die Presse. Dann hebt man durch den Hebel den Reiber hoch, schiebt den Stein auf der Karre zurück, nimmt Auflage und Druck vom Stein herunter und sieht nun das erstemal den fertigen Druck vor sich.

Der Stein wird dann sofort wieder angefeuchtet — er darf über≈

haupt während des Druckens nie trocken werden. Unterbricht man die Arbeit auf längere Zeit, muß sofort gummiert und am besten gleich trockengewedelt werden.

Der gute Drucker wird nun die Fähigkeit haben, durch das schon vorher erwähnte verschiedene Walzen etwa gefundene Mängel zu beseitigen. Er kann z. B. Stellen, die nicht stark genug annahmen, dadurch dunkler machen, daß er langsam, gleichsam gut zuredend, mehrmals mit gelindem Druck der Walze darübergeht. Zu dunkle oder gar verschmutzte Partien lichtet er auf, indem er mit der Walze schnell, fast reißend, darüberwalzt. Gewöhnlich ist beim dritten, vierten Probedruck das gewünschte Resultat erreicht.

Hat der Künstler aber selber Verbesserungen am Stein vorzunehmen, wird die Sache schon komplizierter. Der Stein wird aus der Presse genommen, wenn die Korrekturen umfangreicher sind, sonst kann er liegen bleiben. Kleine Änderungen sind z. B. Auflichtungen von zu dunklen Partien, Herausschaben von fehlerhaften Stellen usw. Das Verstärken der Zeichnung ist schon umständlicher.

Beim Auflichten leistet ganz ausgezeichnete Dienste der sogenannte »Springschaber«, ein Instrument, dessen Griff aus Messing gearbeitet ist und so ein gewisses Gewicht in der Hand gibt. Der Schaber liegt infolge seines Gewichtes hauptsächlich mit dem unteren Ende in den beiden Fingern (Zeige- und Mittelfinger), auf dem Mittelfinger ruht das Hauptgewicht. Dadurch ist die Spitze mit dem Schabmesser in leicht federnder Elastizität. Bringt man den Schaber in dieser Weise auf den Stein, wird nach einigen Versuchen bald ein springendes Herausheben kleiner Steinkörper möglich sein. So kann man ganze Flächen in kornähnlicher Erscheinung auflichten. Nach der Korrektur sind alle geschabten Stellen neu zu ätzen, ähnlich wie ein noch ungeätzter Stein.



Umdruck einer lithographischen Federzeichnung auf Stein: Kubin, Von verschiedenen Ebenen
(Illustrierte Bücher)

Bei dem weiteren Drucken wird es immer Hauptaufgabe des Druckers sein, sich streng an den ausgewählten Modelldruck zu halten und alle weiteren Drucke möglichst diesem gleich zu ziehen.
Das Reinigen des Steines, das sogenannte Auswaschen mit Terpentin und Wasser, geschieht selbstverständlich nur dann, wenn der Stein Neigung zum Verschwärzen zeigt oder zu schmieren anfängt; diese Eigenschaften hat er dann, wenn zu viel Farbe aufgewalzt wurde oder auch wenn er durch mangelhaftes Feuchten zu viel Farbe angenommen hat; aber es gibt noch viele andere Möglichkeiten, die aufzuzählen hier nicht der Platz ist. Zum Beispiel, wenn ein Stein lange Zeit ausgesetzt wird und deshalb mit Konservierfarbe eingefärbt wurde.
Werden andere, größere Korrekturen vorgenommen oder neue Linien eingezeichnet, so muß der Stein entsäuert werden. Dem Drucker steht hierzu die Zitronensäure zur Verfügung. Eine schwache Lösung dieser Säure, auf den Stein gebracht, hebt die Gummipräparierung auf, ohne der Zeichnung zu schaden.
Nach guter Reinigung mit Wasser und völligem Trocknen kann genau so mit der Kreide gezeichnet werden wie auf einem neuen Stein. Nach beendigter Korrektur hauche man ein wenig auf die Nachbesserung, damit die Stelle leicht befeuchtet wird. Dieses Anhauchen hat den Zweck, daß die Kreide, ein wenig aufgelöst, durch ihr Alkali auf die eventuell zurückgebliebene geringe Gummimasse wirkt, sie durchdringt und sich in dem Steinkorn festsetzt. Ist der Stein trocken, wird wie immer gummiert und getrocknet. Einige Zeit danach wäscht man die Gummierung ab und walzt einige Male mit fetter Farbe ein. Ist die Farbe trocken, benutzt man Gummiätze und nach einem Tag Ruhe kann mit dem Drucken fortgefahren werden.
Der U m d r u c k auf Stein ist eine ganz wundervolle und bequeme Art, Zeichnungen auf dem Wege des Vom-Stein-Druckens zu vervielfältigen. Wird der Umdruck richtig angewendet, kann er die



Umdruck einer lithographischen Federzeichnung auf Stein: Kubin, Traumland (Mappenwerke)

Zeichnung des Künstlers in Hunderten, ja Tausenden von Drucken originalgetreu wiedergeben.
Es ist natürlich ein ganz gewaltiger Unterschied in der Güte der Abzüge, ob vorsichtig, mit dem Bestreben, das Beste im Druck zu bringen, oder unlustig darauf losgequetscht wird, nur bestrebt, recht viel zu liefern. Die Schnellpresse kommt bei dieser Besprechung überhaupt nicht in Frage.
Für einen gewandten Drucker ist es heutzutage fast einerlei, ob die Zeichnung auf präpariertes Umdruckpapier gezeichnet wurde oder auf gewöhnliches Zeichenpapier. Doch ist es für ein absolut gutes Gelingen der Arbeit von Vorteil, ein richtiges Umdruckpapier zu verwenden, nur in Ausnahmefällen sollte der Künstler davon absehen. Gewiß, es ist nicht schön, immer ein Skizzenbuch mit Umdruckpapier herumzutragen, und ein guter, erfahrener Drucker wird auch vom gewöhnlichen Papier leidlich Gutes herunterbringen, aber besser ist besser, auch hier.
Auf dem präparierten Umdruckpapier wird mit der lithographischen Kreide genau wie auf jedem anderen Papier gezeichnet. Nur ist auch hier wie schon beim Zeichnen auf dem Stein strengstens darauf zu achten, daß es nicht mit den Fingern angefaßt wird, besonders an den Stellen, auf die später gezeichnet werden soll. Jeder Tupfer, jedes Fettatom kommt rücksichtslos und sicher mit zum Überdruck und macht später unangenehme Schwierigkeiten in der Entfernung vom Stein.
Das Umdruckpapier kommt in verschiedener Form in den Handel. Sehr starke, dünne, sogar transparente Sorten, die auch gleich als Pause zu benutzen sind.
Die dickeren sind mit Kreide und Klebestoff präpariert, die dünneren nur mit Klebestoff.
Diese Präparierung verleiht dem Papier die Eigenschaft, sich unbedingt und sicher dem Stein anzuheften; ein Verrutschen ist unmöglich, was beim gewöhnlichen Papier unter Umständen

passieren kann, und die Fettkreide hat die allerbeste Möglichkeit, sich innigst dem Stein, beziehungsweise dem Kalk, zu vermählen. Das präparierte Papier wird mit der Zeichnungsseite auf eine reine, trockene Papierunterlage gelegt und nun auf der Rückseite so lange mit einem gut gefeuchteten Schwamm bestrichen, bis die Feuchtigkeit so in das Papier eingedrungen ist, daß es lederhaft schmiegsam geworden ist und an der Vorderseite beim Berühren leicht am Finger klebt. Jetzt kann mit dem Umdruck begonnen werden.



Umdruck einer lithographischen Tuschzeichnung auf Stein: Meidner-Becher, Penthesilea
(Illustrierte Bücher)

Das Überdrucken geschieht nun am besten auf einen glatten Stein, hin und wieder auch auf einen leicht gekörnten, um spätere Korrekturen zu ermöglichen. Der glatte Stein wird genommen, um zweierlei Korn zu vermeiden und weil sonst manches Korn vom Papier ausbleiben müßte, da es zwischen zwei kleine Steinkörner kommen könnte, so daß eine zerrissene Zeichnung entsteht.
Das gefeuchtete Papier wird mit der bezeichneten Seite auf den Stein gelegt, der vorher mit den nötigen Stellvorbereitungen in der Presse befestigt wurde. Gefeuchtete Makulatur wird nun auf das Umdruckpapier gedeckt, darauf wird der Stein mit dem Karren oder Wagen unter den Reiber gezogen, der Reiber zuerst mit leichter Spannung nach unten auf die Auflage gebracht und nun unter leichtem Druck und nicht zu schnell durch die Presse gezogen. Dies mehreremal hin und her; dann wird die Auflage abgehoben, der Umdruckbogen, der nun fest auf dem Stein liegt, wird wiederum nachgefeuchtet, Makulatur und Glanzpappe von neuem übergelegt und nun unter verstärkter Reiberspannung wieder hin und her gezogen. Gut ist es auch, den Reiber durch Umdrehen, d. h. die linke Seite nach rechts, zu ändern, um so ein sicheres Abziehen zu haben. Besser ist es noch, den Stein, wenn er nicht zu groß ist, umzudrehen.
Ist das alles genügend geschehen, was nach 10—12 maligem Durchziehen der Fall ist, wird das Umdruckpapier vom Stein gelöst. Dies geschieht durch kräftiges Feuchten mit erwärmtem Wasser, entweder mit dem Schwamm oder durch Übergießen.
Nun kann nach einiger Zeit das Papier abgezogen werden, und nur die Kreideschicht bleibt auf dem Stein zurück. Diese Schicht wird weiter mit Schwamm und Wasser abgefeuchtet und durch leichtes Wischen nach und nach entfernt, so daß zum Schluß nur die auf dem Stein festsitzende Zeichnung zu sehen ist. Ein sehr interessanter technischer Vorgang, der aber eine gewisse Übung erfordert.



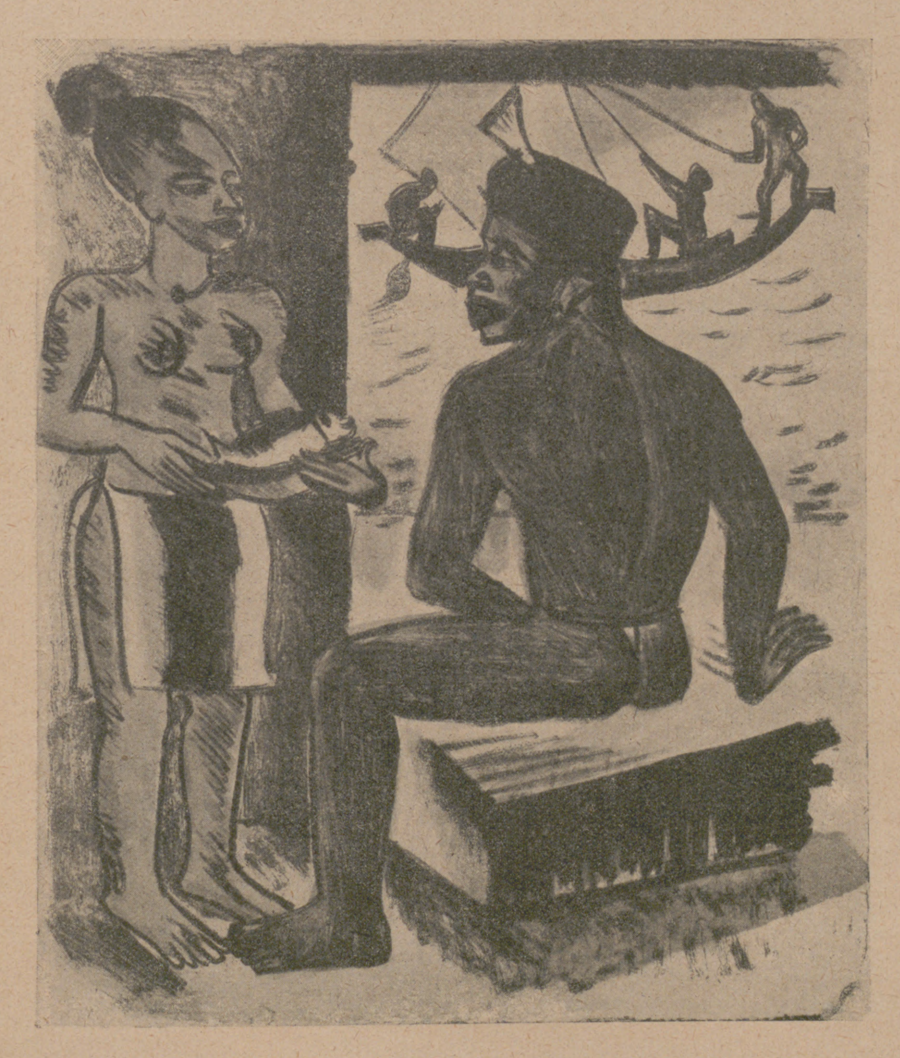
Kreide-Steinzeichnung: Pechstein, Knabenkopf (Mappenwerke)

Steht nun die Zeichnung sauber auf dem Stein, wird er gut getrocknet und dann wie üblich gummiert. Darauf läßt man ihn wieder am besten etliche Stunden in Ruhe stehen, daß die Fettkreide Zeit hat, sich mit dem Kalk des Steines zu verbinden. Alsdann wird das Gummi abgewaschen. Darauf wird zuerst mit möglichst wenig Druckfarbe angewalzt, mit Kolophoniumpulver eingestäubt — manche Drucker stauben noch mit Asphaltpulver nach —, talkumiert, gut gesäubert und geätzt.

Dies muß sehr vorsichtig geschehen, damit die Zeichnung rein und gut stehen bleibt. Man ätze zuerst schwach, dann stärker. Selbstverständlich muß zwischen jeder Ätzung immer von neuem mit Farbe eingewalzt werden, damit ein Verätzen ausgeschlossen ist. Es kommt nun ganz darauf an, wie solch ein Umdruck aussieht; ist er sehr schwach in der Erscheinung, wird unter Umständen mit dem Einreibeschwamm die ganze Zeichnung verstärkt.

Der Einreibeschwamm ist ein kleiner, sehr feiner, sogenannter Augenschwamm und wird nur zu dieser Arbeit benutzt. Etwas fette Federfarbe mit Terpentinöl verdünnt wird möglichst gediegen, nicht zu langsam über die ganze Zeichnung verrieben — hier ist größte Vorsicht geboten, damit der Stein nicht verschmiert wird. Es muß immer das nötige Quantum Wasser mit verwendet werden, sonst ist das Unglück schnell geschehen. Ist die Zeichnung angerieben, wird eingewalzt, mit Kolophonium und Asphaltstaub verstärkt — unter Umständen mit einer sogenannten Lötlampe, wie die Klempner sie haben, eingebrannt und nun kräftig geätzt. Jetzt ist der Stein druckfertig zu beliebig hoher Auflage.

Beim Umdruck von nicht präpariertem Papier wird folgendermaßen verfahren. Da das Papier eine Klebefähigkeit nicht hat, die Zeichnung dem Stein sich aus diesem Grund nicht so gründlich mitteilen kann, und da der Stein wegen der Gefahr des Verrutschens nur einmal durch die Presse gezogen werden darf, ist es nötig, ihn vorher gut zu erwärmen, damit die Fettkreide



Kreide und Tusche auf Zink: Pechstein, Aus Palau



Kreidezeichnung auf Zink: Pechstein, Mutter und Kind



sich schnellstens dem Kalk verbinden kann. Und dann muß die Zeichnung bei diesem Papier sofort unter der denkbar kräftigsten Reiberspannung auf den Stein gebracht worden sein. Zwar sitzt sie bei dieser Art von Umdruck nur ganz schwach auf dem Stein; das ist aber weiter nicht schlimm. Fettgehalt ist vorhanden; die Zeichnung muß hier nur ganz besonders, und zwar immer wieder, durch Anreiben, wie schon vorher erklärt, mehr und mehr verstärkt werden.

Das soll mit Ruhe und Geduld geschehen, so daß die Zeichnung nach und nach derartig verstärkt wird, daß ihr die nötige Ätzung nichts mehr anhaben kann.

Bei dieser Art des Umdrucks kommt es ganz besonders auf das Können, die Erfahrung und die Geschicklichkeit des Druckers an — nicht zum wenigsten auf sein künstlerisches Verständnis —, damit die Zeichnung nicht verpatzt wird. Gedruckt wird dann wie bei allen Steinzeichnungen.

Es gibt nun noch eine ganze Reihe von Steindrucktechniken, die weniger angewendet werden und ebenfalls Arbeiten von hohem Reiz geben können; so z. B. das Schabverfahren auf Asphalt. Mit dieser Arbeit lassen sich ganz vorzügliche Drei- und Vierfarbendrucke herstellen, nur gehört Geduld und Zeit und die nötige Übung dazu.

Der gekörnte Stein wird mit einer Asphaltschicht übergossen, die man sich selbst herstellen kann oder käuflich erwirbt.

Am besten bewährt sich die sogenannte Auswaschtinktur von Dr. Strecker in Darmstadt, die auch viel zum Steindrucken gebraucht wird, zum Verstärken der ausgewaschenen Steinzeichnung und des Umdrucks.

Setzt man sich die Mixtur selbst an, löst man Asphaltpulver in gutem Terpentin auf, und zwar muß es durch langes Stehen gründlich ineinander vermengt sein. Gut ist es auch, die Mischung in einem Wasserbad zu kochen. Die Sauce darf nicht zu dick und

nicht zu dünn sein, sondern muß ähnlich wie dünner Firnis oder Honig zerfließen.

Entweder übergießt man den Stein, falls er nicht zu groß ist, und läßt ihn durch Bewegen mit den Händen nach allen Seiten gut überlaufen, ungefähr so wie der Photograph seine Platten begießt, oder man gießt eine Portion Asphalt auf den Stein und verwalzt die Flüssigkeit mit einer Gummiwalze nach allen Seiten ganz gleichmäßig.

Hauptbedingung ist nun das absolute Trocknen der Schicht. Beim Schaben mit dem Dreikant muß sie sich ganz trocken lösen, der zarteste Schabstrich muß bemerkbar sein. Mit Sand und Schmirgelpapier lassen sich allerhand Variationen in den Tönen erzielen. Mit Glas- und Drahtpinseln, mit Riffelfeilen, kurzum mit all den Instrumenten, die eine Rauhung auf dem Stein erzeugen, läßt sich die Schabarbeit bewerkstelligen. Die Zeichnung wird mit Rötel aufgezeichnet oder gepaust; im Gegensatz zur Kreidezeichnung wird ein Schabstein vor dem Einwalzen zum Zwecke des Ätzens nicht ausgewaschen, sondern es wird direkt auf den Asphalt gewalzt, nachdem er vorher unter Gummi gestanden hat.

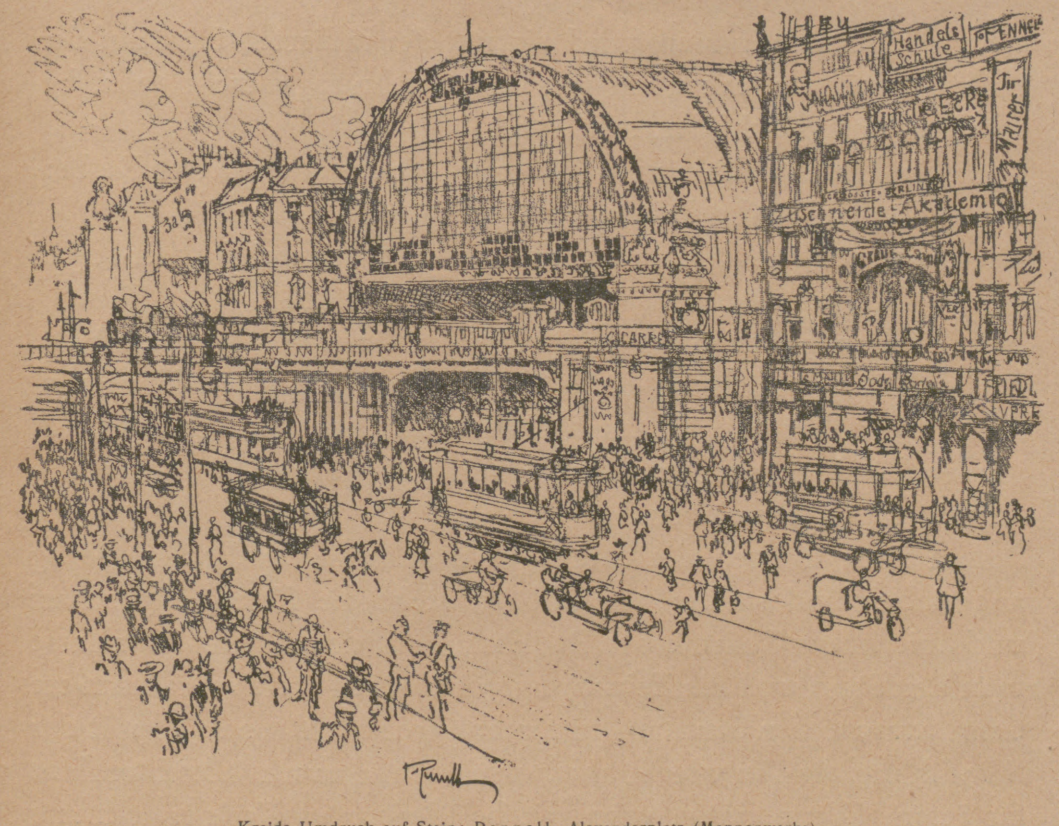
Später wird geätzt und eingeschwärzt. Die Ätze kann kräftig sein, etwa 5—6 Grad Bé. Salpetersäure mit Gummilösung gemischt. Wenn diese Asphaltbearbeitung zu mühsam ist, erreicht man fast die gleichen Resultate mit der lithographischen flüssigen Tusche, wie sie von Klimsch & Co in Frankfurt a. M. zu beziehen ist. Diese Tusche wird über den gelben gekörnten Stein gepinselt, und zwar recht saftig, so daß eine möglichst gleichmäßige schwarze Schicht den Stein bedeckt. Ist die Tusche trocken, schabt man in der gleichen Weise. Geätzt wird wie bei einer Tusch- oder Federzeichnung, ebenso gedruckt.

Die künstlerische Federzeichnung auf Stein ist keinenfalls zu übergehen, denn durch sie wird dem Künstler-Lithographen ermöglicht, die graziösesten Linien für die originale Vervielfältigung



Kreide-Steinzeichnung: Pechstein, Sitzendes Mädchen

zu schaffen. Wegen ihrer Schwierigkeiten wird sie allerdings leider nicht mehr genügend beherrscht und angewendet.
Der Stein muß ganz besonders glatt geschliffen und dann noch mit Bimsstein aufs feinste nachpoliert werden. Alsdann muß der Stein zugleich eine gewisse Fettigkeit besitzen, damit die angewandte Tusche nicht ausfließen kann. Ein solcher für die Federzeichnung bestimmter Stein wird daher mit einer dünnen, schaumartigen Seifenauflösung (1 Teil Seife zu 10 Teilen Aqua dest.) übergossen; damit aber allzu fette Stellen nicht entstehen können und das Alkali der Zeichnung nicht nachteilig ist, muß die Platte mit reinem Wasser und einem sauberen Tuch schnellstens abgerieben werden. Man kann den Stein auch mit etwas französischem Terpentinöl abreiben. Es ist aber strengstens darauf zu achten, daß er nicht zu fettig wird, weshalb man ihn schnell trocknet.
Um all diesen immerhin schwierigen Vorbereitungen nicht ausgesetzt zu sein, wozu noch später das nicht leichte spiegelverkehrte Zeichnen auf den Stein hinzukommt, haben sich einige Künstler das an und für sich nicht mehr ganz neue Verfahren der Gelatinepause als Umdruck dienstbar gemacht. Wie schon bei der Technik der Radierung erwähnt wurde, lassen sich von solchen Pausen, da sie mit der Nadel geritzt sind, durch Einreiben von Farbe richtige Drucke ziehen.
Dieses Verfahren läßt sich auch auf Stein nutzbar anwenden. Es ist ein bequemes Mittel, Zeichnungen auf lithographischen Stein zu bringen, die den Charakter der leichtesten Federzeichnung haben.
So einfach es in technischer Beziehung für den Künstler selbst ist, an den Drucker stellt solch ein Umdruck erhebliche Anforderungen.
Der Zeichner legt seine Gelatinefolie über seine vorher fertiggemachte Zeichnung, radiert mit scharfer Nadel die Konturen nach und schabt sehr vorsichtig den sich bemerkbar machenden Grat ab. Oft überläßt er diese Arbeit auch dem Drucker, der wohl mehr manuelle Geschicklichkeit in solchen Dingen hat, und



Kreide-Umdruck auf Stein: Pennell, Alexanderplatz (Mappenwerke)

nun wird die Kaltnadelradierung auf der Gelatinefolie gut präpariert, indem man sie mit einem in Terpentin getränkten Lappen leicht abreibt, damit die Umdruckfarbe mit einem Schwamm bequem in die Gelatineradierung eingerieben werden kann.
Es müssen alle radierten Linien sorgfältig und gleichmäßig mit Farbe angefüllt werden. Darauf wird ähnlich wie beim Drucken auf der Kupferdruckpresse die Folie mit einem trockenen reinen Lappen abgewischt, um sie alsdann mit dem Handballen, wieder wie beim Kupferdruck, handklar zu wischen — diesmal aber ohne Schlemmkreide.
Nun kann die Gelatine in leicht gefeuchtete Makulatur gelegt werden, um sie etwas geschmeidig zu machen. Hat sie diesen

Charakter angenommen, wird sie mit der radierten Seite auf den Stein gelegt, der, wie oben zur Federzeichnung beschrieben, besonders glatt geschliffen sein muß.
Jetzt die Druckmakulatur darüber und nun unter fester Reiberspannung durch die Presse gezogen!
Die Gelatine wird abgenommen und zwischen zwei Trockenbogen gelegt, falls sie nochmals gebraucht werden soll.
Nun läßt man den Stein einige Zeit in Ruhe stehen, damit die Farbe Zeit hat, sich im Kalkstein festzusaugen — alsdann wird leicht gummiert und darauf der Umdruck in dieses Gummi, das immer flüssig bleiben muß, wie bei den anderen Verfahren mit Anreibefarbe angerieben.
Alle Striche müssen die Farbe gut annehmen, und wenn fertig angerieben und sauber gemacht ist, steht die Zeichnung scharf und mit allem Charme der Radierung auf dem Stein. Nun lasse man den Stein und die Zeichnung gut trocken werden, talkumiere dann, wasche den Stein ab, gummiere, trockne ihn schnell mit der Windfahne, um ihn wieder abzuwaschen und nun mit leichter Ätze zu ätzen. Wenn nötig, wird wie bei der zarten Kreidezeichnung ausgeätzt, die Zeichnung durch Walzen mit leichter Farbe wieder gut unter Farbe gesetzt, kolophoniert, asphaltiert, talkumiert und noch einmal, aber etwas stärker, geätzt.
Darauf wird mit Wasser gut abgewaschen, gummiert, und nun bleibt der Stein einige Stunden stehen.
Wird nun solch eine Umdruckradierung gedruckt, ist es unbedingt nötig, sie mit der Dr. Streckerschen Auswaschtinktur auszuwaschen.
Diese Tinktur, die schon vorher beim Asphaltschabverfahren empfohlen wurde, besteht aus in Terpentin aufgelöstem Asphaltstaub, außerdem noch vermischt mit verschiedenen zur Verstärkung der Zeichnung beitragenden Fettsubstanzen.
Der Druck einer solchen Arbeit wird von manchem Drucker



Kreide-Umdruck auf Stein: Pirchan-Schreker, Der Schatzgräber (Mappenwerke)

als weniger schwierig angesehen, und wohl aus dieser falschen Anschauung heraus wird manche gute Arbeit versudelt.

Er geschieht genau so wie bei der Federzeichnung und daher wieder ganz wie bei der Kreidezeichnung. Nur muß im Verhältnis zur letzteren bei der Federzeichnung und auch bei der Gelatine die Druckfarbe etwas weicher genommen werden, weil hier ein Verschmieren nicht so zu befürchten ist, da ja die Zeichnung in ihren Linien nicht so eng beieinandersteht wie bei der Kreidezeichnung das Korn. Es empfiehlt sich auch, hier die glatte Walze in Anwendung zu bringen.

Es kommt dabei auch nicht die Abstufung des Tones in Frage;



Kreide-Umdruck auf Stein: Rößner-Bie, Die schöne Helena (Illustrierte Bücher)

nur darauf ist einzig und allein zu achten, daß jeder, auch der feinste Strich in seinen letzten Ausläufern scharf im Druck kommt. Es schadet nichts, wenn hier der Druckfarbe etwas Indigo oder dunkles Berliner- oder Pariserblau zugesetzt wird.

Ein anderes sehr zu empfehlendes Verfahren, um Zeichnungen ähnlich der Federzeichnung auf dem Stein in vollendetster Schärfe zu erhalten, ist die Steinradierung, entsprechend dem Verfahren, auf Kupfer zu radieren.

Eine Steinradierung hat den Vorzug vor der Kupferradierung, daß der Druck vom Stein absolut rein ist von Ton. Gewisse Arbeiten, z. B. Illustrationen von leichten, graziösen Zeichnungen, direkt vom Künstler selbst auf Stein radiert, haben einen eigenen Reiz. Es gibt auch hier sogenannte Kalte Nadel-Arbeiten und ferner durch Asphaltgrund geschützte Ätzungen. Die ersteren entstehen auf mechanischem, die letzteren auf chemischem Wege.

Es ist jammerschade, daß diese Art nicht mehr betrieben wird, aber vielleicht findet sich doch einmal dieser oder jener jüngere Künstler, der sich dieser schönen, fast vergessenen Technik wieder etwas annimmt.

Man nimmt einen der härtesten Steine der grauen oder blauen Art. Der graue Stein muß ins Bläuliche spielen, er darf nur aus einem, absolut gleichartigen Gefüge sein und keine weichen Stellen aufweisen.

Er wird nun naß mit Bimsstein spiegelglatt geschliffen und dann trocken 10—15 mal mit feinstem Bimsstein nachpoliert. Hierdurch wird der Stein für das spätere gute Annehmen der Nadel oder noch besser für den Diamanten vorbereitet.

Nun erhält der Stein eine Präparatur, die ihn befähigt, später, beim Einreiben der Druckfarbe auf den freigebliebenen Stellen glänzend weiß und rein zu bleiben. Diese Präparatur geschieht durch Überstreichen mit einer Gummi arabicum-Auflösung, der etwas Gallus-Extrakt beigemengt wird.

Sauer gewordene Gummilösung ist in diesem Falle sehr geeignet, sonst muß sie durch etwas Salpetersäure sauer gemacht werden.
Um den Stein spiegelblank zu erhalten, wird feingepulvertes Kleesalz in Wasser aufgelöst und mittels Tampon auf die Steinfläche gebracht, so, als wolle man damit schleifen. Der Kleesalzauflösung wird etwas mit Wasser angefeuchteter Blutstein beigefügt und auch dieses Verfahren mittels des Tampons einige Zeit fortgesetzt.
Der Tampon besteht aus starken Tuchenden, die man umeinander wickelt. Durch das Kleesalz erhält der Stein eine vorzügliche Politur.
In diese präparierte Steinfläche wird nun die Zeichnung mittels der Nadel oder des Diamanten einradiert, geritzt, darauf in die gravierten Linien Leinöl getränkt, wodurch die Bildung einer Kalkseife vor sich geht, welche das Anziehen der Druckfarbe an diesen Stellen bewirkt.
Die Druckfarbe wird am besten mit dem schon kurz vorher erwähnten Tampon in die vertieften Linien gebracht.
Man braucht zwei Tampons. Der eine ist zum Auftragen der Farbe, der andere zum Nachputzen.
Zum Einschwärzen bringt man die nötige Farbe auf eine Ecke der Farbplatte, vermengt sie mit Terpentinöl, reibt mit dem Tampon die Farbe über den mit Wasser benetzten Stein nach allen Richtungen, bis die ganzen Vertiefungen gefüllt sind. Hierauf wird die überschüssige Farbe mit einem feuchten Lappen vom Stein entfernt, bis die Reinigung zum Schluß mittels des zweiten Tampons vollendet ist.
Es darf nur mit sehr leichter Hand, ohne aufzudrücken, gewischt werden, weil sonst leicht die Farbe aus den vertieften Linien wieder genommen wird.
Dann wird der Druck wie bei jeder anderen Lithographie auf der Steindruckpresse gezogen.

Kreide-Umdruck auf Stein: Scheurich, Studien und Skizzen (Mappenwerke)

Das Ätzradieren auf Stein ist dem Kupferätzradieren ähnlich. Ein ebenso vorbereiteter Stein, wie für die kalte Radierung beschrieben, wird mit Asphaltgrund überzogen, die Pause daraufgebracht und nun mit der Nadel durch den Ätzgrund radiert.
Der Unterschied zur Kupferarbeit ist nur der, daß beim Steinätzen die Tiefen der geätzten Linien ganz gleichartig sein müssen. Bei der Kupferätzung kann durch Abdecken eine mehr oder weniger große Tiefe erzeugt werden, die, durch mehr oder weniger Farbe angefüllt, dem Kupferdruck seinen Reiz durch das beim Druck erzeugte Relief gibt. Vermittels der Filztücher wird die Farbe der Kupferradierung aus den tiefsten Linien herausgeholt — beim Steindruck hingegen ist dies durch die harte Druckauflage nicht möglich.
Bei der Steinradierung wird mit Essigsäure geätzt, die die gleichmäßigste Ätzwirkung ausübt.
Zu erwähnen sei noch die Aquatinta-Manier auf Stein. Dieses Verfahren hat viel für sich, da es allerlei Möglichkeiten ergibt, um malerische Wirkungen zu erzielen, ohne erst große Schwierigkeiten überwinden zu müssen. Nur gehört etwas Geduld auch zu dieser Technik.
Ein gut gekörnter Stein wird mit Hilfe eines Pinsels, einer alten Zahnbürste oder aber mit Hilfe der durch die früher stark betriebene Spritzmalerei bekannten kleinen Drahtgeflechte mit verschiedenen Spritztönen bedeckt. Das ganze Verfahren ist überhaupt der Spritzmalerei und Spritzzeichnerei ähnlich.
An Stelle der bei der Zeichnung üblichen Papierschablonen wird, um die nicht oder nicht mehr zu bespritzenden Teile vor neuer Tönung zu schützen, aufgelöstes dünnes Gummi als schützende Schicht benutzt.
Erst bespritzt man die ganze Steinplatte leicht mit aufgelöster lithographischer Tusche, wenn man reine Lichter nicht haben will, sonst deckt man sie schon vorher mit Gummi ab. Voraus-



Kreide-Umdruck auf Stein: Schneider-Kainer, Die schönsten Fische (Mappenwerke)

geschickt muß werden, daß das zu arbeitende Motiv schon mittels Rötelpause auf den Stein übertragen ist.
Diese Pause, auf einem Stück kräftigen Ölpapiers gezeichnet, unter dem je nach Notwendigkeit ein Stück Rötelpapier gelegt wurde, muß mit Paßzeichen versehen sein, um später immer wieder von neuem auf die bespritzte Zeichnung genau passend aufgelegt werden zu können.
Denn durch das neue Gewirr von Punkten werden die untenliegenden Pauslinien immer wieder verdeckt.
Nochmals sei gesagt, die höchsten Lichter sind von Anfang an durch Gummi zu schützen, dann wird die ganze freiliegende Fläche leicht gespritzt. Darauf werden die Stellen mit Gummi gedeckt, die nächst den Lichtern am hellsten bleiben sollen.
Ist diese Schicht getrocknet — hier tut die Windfahne gute Dienste —, wird das nächst Helle mit Gummilösung gedeckt, darauf wieder alles überspritzt, und so geht es fort, bis das Ganze bespritzt ist und man weiter nichts mehr sieht als eine große Fläche, bedeckt von einem Chaos unregelmäßiger Tusch- und Gummispritzerflecken. Nun läßt man das Ganze mehrere Stunden trocknen, dann wird der Stein mit Wasser abgewaschen. Die verschiedenen Gummischichten weichen los, und die fette Lithographietusche, der Terpentin zur Lösung zugesetzt wurde, bleibt auf der Steinfläche, unlösbar vom Wasser, haften. Jetzt in diesem Zustand ist die Wirkung der Zeichnung schon etwas zu beurteilen, doch nicht so, als wenn sie unter der Druckfarbe steht. Deshalb ist es besser, Korrekturen mit Tusche und Schaber erst nach dem Ätzen vorzunehmen, weil mit der Tusche auch auf einem leicht geätzten Stein gezeichnet werden kann, ohne daß der Stein entsäuert werden muß, wie dies bei der Kreidezeichnung nötig ist. Die Tusche ist eben so viel mehr fetthaltig als die Kreide, daß ein ungenügendes Annehmen nicht zu befürchten ist. Alsdann wird nochmals leicht geätzt.



Kreide-Umdruck auf Stein mit 7 Farbplatten: Schoff, Schlafendes Mädchen

Bevor gedruckt wird, ist wie immer der Stein eine Zeitlang unter Gummi zu stellen, dann wird abgewaschen, fertiggeätzt, wieder gewaschen und wieder gummiert. Darauf wird der Stein mit Hilfe von Terpentin, Auswaschtinktur und etwas Wasser ausgewaschen, mit Farbe erst leicht, dann voller eingewalzt und schließlich gedruckt.

Wie schon gesagt, das Verfahren hat viel für sich — besonders ist es zur Herstellung von Teilfarbplatten ein ganz vorzügliches Mittel — aber Geduld ist von nöten. Wer die hat, wird es nicht bereuen, sich damit vertraut zu machen.

Es läßt sich auf Stein auch tuschen, genau wie auf Papier; nur wird beim Druck einer solchen Steintuschzeichnung ein so guter Drucker gebraucht, wie er leider nur selten zu finden ist.

Er muß das feinste Gefühl für die Ätzung haben und sogar ein noch feineres beim Drucken. Gar zu leicht ist eine solche Arbeit verätzt und gar zu leicht verwalzt.

Man arbeitet am besten mit der französischen Lemercier-Tusche. Ein Stück davon wird in einem Fläschchen destillierten Wassers aufgelöst, so daß sie intensiv und dickflüssig wird. Nun kommt ein Teil auf eine Emailpalette, wie man sie zum Aquarellmalen benutzt, und dann kann in flottester Weise, immer mit Benutzung von Aqua destillata, auf den Stein getuscht werden. Die Sache muß sehr schnell vor sich gehen; je flotter, desto besser.
Nachher wird gut getrocknet, talkumiert und gummiert. Jetzt lasse man den Stein am besten über Nacht stehen, je länger, je besser. Andern Tags wird das Gummi abgewaschen und die Zeichnung lieber mehr als einmal mit Terpentin, Wasser und Auswaschtinktur ausgewaschen. Hauptsache ist, daß die zarten Tuschtöne Kraft für die Ätzung erhalten.
Glaubt man durch Auswaschen genügend gestärkt zu haben, walze man vorsichtig ein, kolophoniere, asphaltiere, brenne ein, ätze leicht — das kann man wiederholen — und mache dann vorsichtig einen Druck mit nicht zuviel Farbe; denn hier ist das Zugehen der tiefen Töne sehr leicht möglich und das Aufätzen oder Aufhellen sehr schwer.
Auf ein gutes Umdruckpapier, z. B. das von Clot, Paris, läßt sich sehr gut mit Tusche vor der Natur arbeiten; der Umdruck auf den Stein bringt keine Schwierigkeiten.
Zum Schluß möchte ich noch eine Lanze für den Zinkdruck brechen. Schon Senefelder hatte sich nach der Erfindung des Steindrucks sehr für den Metalldruck interessiert, auch seine ersten Versuche damit angestellt. Auch später ist dann von diesem und jenem daran gearbeitet worden, oft aber ohne daß die Erfolge befriedigen konnten.
Beim Zeichnen mit Fettkreide oder Tusche auf Zink reagiert die Zinkplatte chemisch. Sie wird dann chemisch präpariert und ähnlich wie der Stein gedruckt. Die Annehmlichkeit einer solchen Zinktafel beim Transport ist für den Künstler von großem Vorteil.



Kreide-Umdruck auf Stein mit 3 Farbplatten: Schoff, Mädchen auf dem Lande (Mappenwerke)

Wie leicht wird sie mit ins Freie genommen und dort vor der Natur bezeichnet!
Dieses graue Metall, das sich in der Natur als kohlensaures Zinkoxyd vorfindet, hat die Eigenschaft, sich unter Einwirkung einer Säure zu verseifen, aus diesem Grunde ist es zum Druck verwendbar.
Eine für die lithographische Kreide brauchbare Zinkplatte muß fein gekörnt werden, ähnlich wie der Stein. Es geschieht das entweder durch Sandgebläse oder durch Glaskugeln, früher wurde es durch Schmirgelpulver erreicht.
Vor dem Bezeichnen muß die Platte gut entfettet werden, am besten in einem Bad von Salzsäure — auf ein Liter Wasser 25 ccm Salzsäure —, ungefähr 2—3 Minuten. Hierdurch wird die Zinkplatte von Staub, Schmutz und Oxyd befreit. Nun wird gut abgespült und schnellstens getrocknet.
Ist die Zinkplatte bezeichnet, muß sie talkumiert werden, genau wie der Stein, damit sich Kreide oder Tusche beim Ätzen nicht zu leicht lösen. Früher wurde als Ätzwasser eine Mischung von 40 g Galläpfelpulver in ungefähr $^{5}/_{8}$ kg Wasser gekocht, bis auf ein Drittel eingekocht, dann durch ein feines Tuch geseiht und mit 7 g Salpeter- und 4 Tropfen Salzsäure vermengt.
Geätzt wurde in einer Emailwanne. Durch die Ätzung entsteht eine chemische Mischung, indem wie beim Stein die Seife als Basis der Kreide oder Tinte (Tusche) mit der Säure eine Metallseife (fettsaures Zink) bildet, die im Wasser nicht lösbar ist. Ist die Zeichnung geätzt, muß sie wie beim Stein mit Gummiüberzug geschützt werden.
Der Chemiker Dr. Strecker in Darmstadt hat sich gerade für den Metalldruck auf Zink ganz besonders interessiert und sehr verdient gemacht. Und ihm ist es zu danken, daß den Künstlern dadurch ein Mittel gegeben wurde, mit dem viele ihrer Arbeiten in leichter und bequemer Weise originalgetreu wieder-

Federzeichnung auf Stein: Schoff, Freundinnen (Mappenwerke)

gegeben werden können. Auch gerade Federzeichnungen sind auf Zink fast leichter und ebenso gut zu reproduzieren als auf dem Stein.

Jeder einigermaßen eingeweihte Steindrucker muß heut imstande sein, einen Zinkdruck gut herzustellen. Denn durch die Streckerschen Ätzsalze und Auswaschtinkturen sind ihm Mittel in die Hand gegeben, die ein Mißlingen ausschließen, wie es früher leicht möglich war. Eine Zinkzeichnung wird genau so gedruckt wie ein Stein. Auch die gleiche Mischung findet statt, denn durch das Ätzsalz entsteht auf der Zinkplatte eine Oxydschicht, die die Feuchtigkeit des Wassers hält, so daß die Druckfarbe dort abgestoßen und von der Fettfarbe der Kreide angenommen wird, also ganz analog der Steinzeichnung und Steinätzung.

Auch der Umdruck wird wie auf dem Stein ausgeführt. Nur Korrekturen sind auf dem Metall schlecht und schwer auszuführen; hierzu ist der Stein besser geeignet.

Vor dem Umdruck wird die Platte wie oben entfettet. Hierauf wird in gewohnter Weise umgedruckt, 8—10 mal durch die Presse gezogen und jedesmal gefeuchtet. Das Umdruckpapier wird nun abgeweicht und die Klebeschicht sauber abgewaschen, schließlich nochmals sauber nachgewaschen und mit der Windfahne getrocknet.

Der Umdruck bleibt nun etwa 15 Minuten stehen, dann gummiert man ganz dünn — dies ist die Hauptsache — und trocknet das Gummi.

Jetzt wird über dieser dünnen, trocknen Gummischicht mit einem trocknen Wattebausch — es kann auch ein sauberer, trockner Lappen sein — Auswaschtinktur aufgetragen. Terpentinöl mit etwas Umdruckfarbe erzielt die gleiche oder wenigstens ähnliche Wirkung.

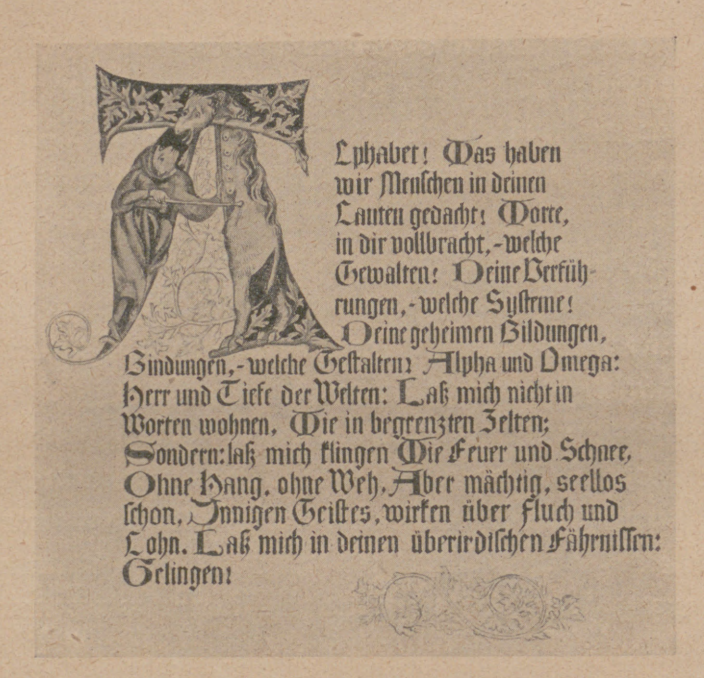
Nun wird mit der Walze hellbraun deckend die ganze Platte übergewalzt, darauf mit Wasser gefeuchtet und mit einem weichen,



Kreide-Umdruck auf Stein: Seewald, Sternsucher (Lfd. Nr. 1232)

sauberen Lappen abgewischt, bis das Gummi gelöst ist und die Zeichnung sauber in Erscheinung tritt. Darauf wird sie mit Kolophonium eingerieben und talkumiert.
Dann wird geätzt. Mit einem breiten Pinsel, ähnlich wie er zum Firnissen von Bildern gebraucht wird — aber es geht auch mit einem Knäuel Watte —, wird nun die Auflösung des Ätzsalzes über die Zeichnung gestrichen, und zwar zunächst über die freien Stellen der Zinkplatte und dann hurtig über die Zeichnung selbst, damit die Einwirkung möglichst gleichmäßig ist. Nach einiger Zeit wird ein zweites Mal langsamer geätzt und nachdem ein drittes Mal. Nach ungefähr drei Minuten ist jedesmal die Ätze in der Wirkung aufgebraucht, schon nach zwei Minuten der Höhepunkt der Wirkung überschritten.
Dann wird mit Wasser gut abgewaschen, die Platte getrocknet und gummiert.
Auch Bleistiftzeichnungen auf Zink, sowie solche mit den Hardtmuthschen Pencilstiften lassen sich drucken.
Eine ziemlich fein gekörnte Zinkplatte wird, wie schon erklärt, mit Salz- oder Salpetersäureverdünnung übergossen oder gebadet, die Oberfläche, die bald heller und silbergrau wird, gut abgespült, der sich bildende Schlamm mit dem Schwamm abgewaschen und dann schnell getrocknet.
Es wird nun mit einem Koh-I-Noor-Stift oder Negro-Pencil auf die Zinkplatte wie aufs Papier gezeichnet. Der Künstler kann fehlerhafte Stellen sogar mit einem sauberen Radiergummi verbessern, kann ausgummieren bez. ausradieren und die Stelle frisch bezeichnen. Nur ist wie beim Stein immer wieder zu beachten, daß die vorbereitete Platte mit den Fingern nicht berührt werden darf, sonst sind die Fingerabdrücke beim Einwalzen zu erkennen und schwierig zu beseitigen.
Nach Fertigstellung wird die Zeichnung eine halbe Minute geätzt, abgewaschen, gummiert und getrocknet, darauf das Gummi ab-

gewaschen und die Platte so lange eingewalzt, bis die Bleistiftzeichnung in jedem Strich Farbe angenommen hat.
Es ist auch zu empfehlen, schon während dieses Einwalzens hin und wieder einen Druck zu machen, das unterstützt das weitere Farbeannehmen.
Ist gut angewalzt, so daß die Zeichnung auch in den tiefsten Stellen genügend Farbe hat, wird kolophoniert, asphaltiert, talkumiert und nun nochmals gut geätzt wie beim Umdruck.
Und dann kann gedruckt werden.
Auch die Aluminiumplatte kann zum Drucken genommen werden. Hier geschieht das Ätzen mit Phosphorsäure. Aluminium erhält nur durch die Behandlung mit phosphorsaurer Gummilösung den für den Flachdruck nötigen, sogenannten unlöslichen Überzug, der die Feuchtigkeit leicht annimmt und das Fett abstößt.
Sonst wird die Aluminiumplatte wie die Zinkplatte behandelt, sie wird ebenso entfettet und für die Zeichnung vorbereitet. Es läßt sich auf Aluminium ebenso mit Bleistift zeichnen wie auf Zink — aber auch hier kann man nur eine beschränkte Anzahl von Drucken, sagen wir hundert Stück, ziehen.
Für diese Art Zeichnung muß die Aluminiumplatte vorher geätzt werden. Die Ätze wird mit einem Lappen scharf abgewischt und dann die Platte getrocknet. Zarte Striche, die die Ätzschicht nicht durchschneiden, werden im Druck nicht sichtbar. — Deshalb ist es hier gut, mit einer harten Bleistiftnummer zu zeichnen, mindestens Nr 5.
Nach Fertigstellung der Zeichnung wird die Platte mit Auswaschtinktur überstrichen, getrocknet, mit Wasser gut abgewaschen, eingewalzt, gummiert und nun ist sie zum Druck fertig.
Die farbige Lithographie hat in der Technik als Grundlage den lithographischen Schwarzdruck. Beabsichtigt der Künstler eine farbige Steinzeichnung zu schaffen, so muß er sich darüber



Tusche auf Stein mit 4 Farbplatten: Steiner, Gotisches Alphabet (Mappenwerke)

klar werden, in welcher Wirkung und farbigen Gesamthaltung er sein Blatt geben will. Hat er den Wunsch, sein schwarzes Hauptblatt nur koloristisch zu beleben, so ist dies im Verhältnis das technisch Einfachste. Nach Wahl der Farben bestimmt er die Anzahl der nötigen Farbsteine.

Auf dem schwarzen Zeichnungsstein sind zwei Punkturen zu zeichnen, die sich je nach dem Format, ob hoch oder quer, immer der Längsseite gegenüber befinden müssen. Von diesem Stein ist nun für jede benötigte Farbe ein Druck zu machen, der mit einem trocknen Farbpigment — rot, blau oder auch Goldbronze — eingestäubt wird und dann auf den betreffenden Farbstein übergedruckt wird. So befindet sich der fettfreie Rötel- oder sonstige Umdruck als genaueste Pause auf dem Stein.

Nach dieser Pause wird nun der Farbstein in bekannter Art mit der lithographischen Fettkreide bezeichnet. Eine kleine Schwierigkeit

liegt hier für den Künstler darin, daß er sich mit der schwarzen Zeichnung in die rote, blaue, gelbe oder sonstige andere Farbe hineinfühlen muß, da die schwarze Fettkreide doch etwas ver≈wirrend in dieser Beziehung wirkt. Ist der gezeichnete Farbstein erst geätzt und mit der richtigen Farbe eingewalzt, wird beim späteren Zusammendruck die nötige Korrektur in bekannter Art bewirkt.

Beim Zusammendruck der verschiedenen Farben ist auf das genaueste darauf zu achten, daß die Punkturen sowohl auf dem Druckbogen mit der schwarzen Konturzeichnung wie auch auf den folgenden Farbsteinen genau gestochen sind und auch aufs genaueste aufgenadelt werden.

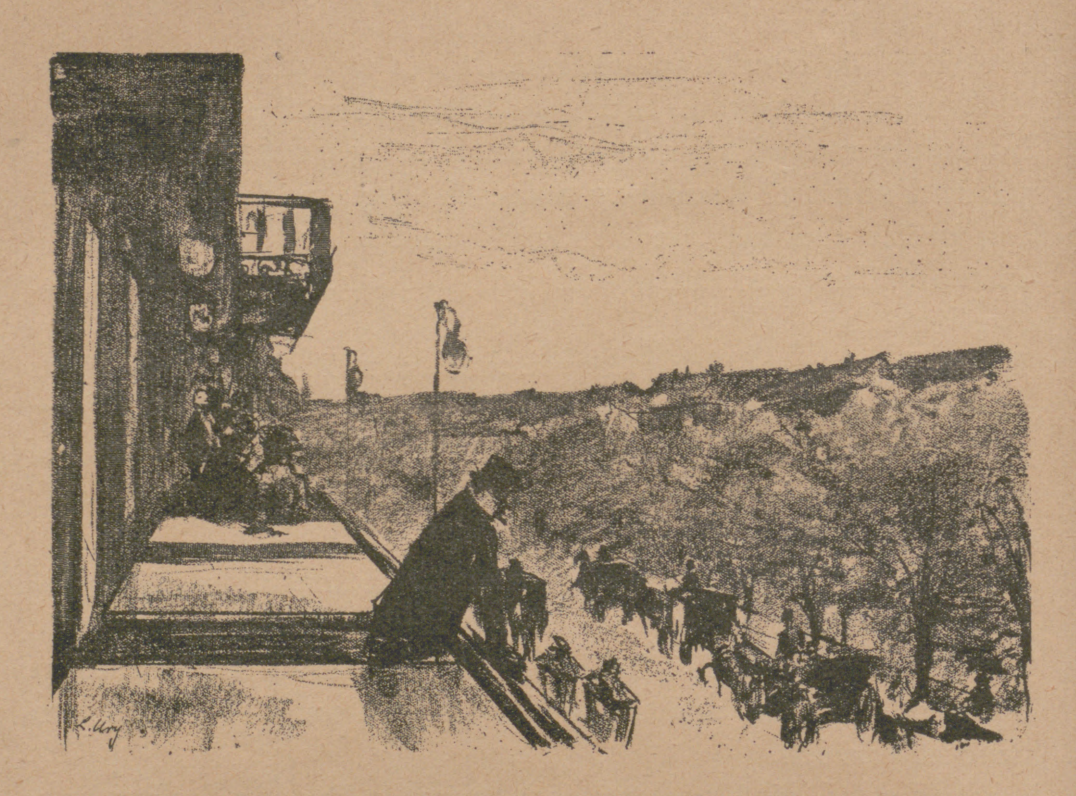
Zum Aufnadeln der Drucke bedient man sich meistens feiner Näh≈nadeln, die, mit der Spitze in einen kleinen Holzstiel versenkt, dem Nadelnden die Möglichkeit geben, den Druck an die richtige Stelle zu bringen, und so ein genaues Passen des Zusammen≈druckes erzielen.

Dadurch, daß die Nadel mit dem stumpfen Ende in das Punktur≈loch des Steines geführt wird, ist ein leichteres Einführen er≈möglicht — wäre es die spitze Seite, könnte ein Festsitzen an nicht genau richtiger Stelle leicht einen unpassenden Druck bringen. Einige Drucker bedienen sich zum Aufnadeln auch des soge≈nannten Spannzirkels.

Liegt das vom ersten Zeichnungsstein bedruckte Blatt genau auf≈genadelt auf dem folgenden Farbstein, werden die Punkturnadeln vorsichtig herausgezogen und nun auch dieser Druck auf die be≈kannte Art hergestellt.

Beim Fortdrucken der Farbsteine und beim Abstimmen der Farben wird an den Drucker noch mehr als beim Schwarzdruck die Forderung gestellt, unbedingt sicheres und gleichmäßiges Farb≈auftragen durch die Walze zu beherrschen.

Die Gesamtwirkung des Bildes wird vom Farbton jedes einzelnen

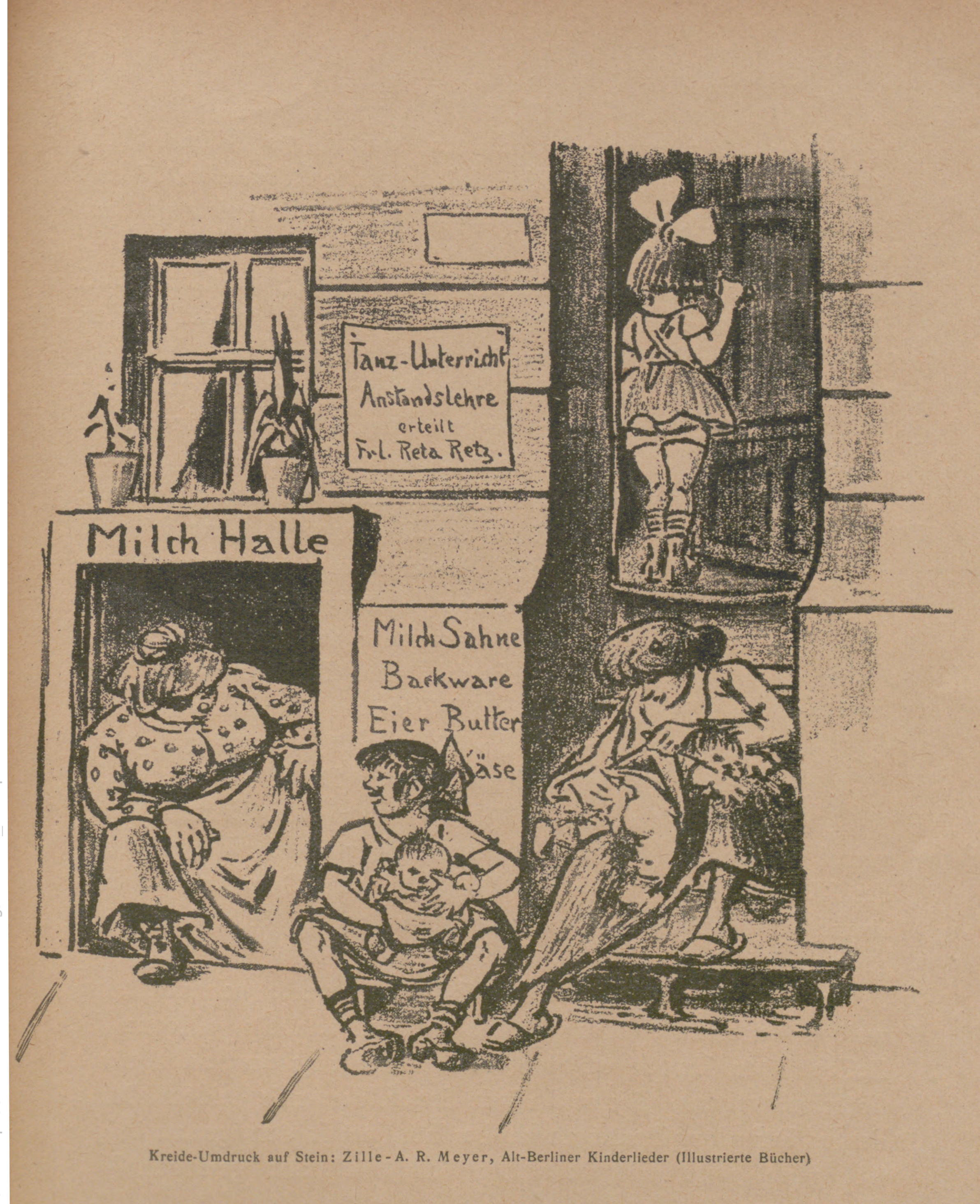


Kreide-Steinzeichnung: Ury, Kaffeeterrasse Unter den Linden (Lfd. Nr. 1335)

Steines abhängen und ein Abweichen davon eine andere als die beabsichtigte Wirkung erzeugen. Hauptsächlich ist auf die hellen Töne zu achten, damit sie im Verhältnis zu den Mitteltönen in der betreffenden Farbe nicht zu kräftig werden und stets die nötigen harmonischen Abstufungen erhalten bleiben.
Sehr viel schwieriger ist eine farbige Lithographie ohne schwarze Zeichnung. Hier wird an den Künstler wie auch an den Drucker das Höchstmaß des Könnens sowohl in technischer Beziehung als in der Empfindung des Künstlerischen gestellt werden müssen, um eine hervorragend gute Gesamtleistung zu erzielen.
Das Gummi arabicum spielt, wie beim Lesen dieser Abhandlung bemerkt worden ist, im Steindruck eine ganz bedeutende und besondere Rolle. Im gewöhnlichen Leben ist es vielen nur

als Klebemittel bekannt, und mancher ahnt nicht, daß das Gummi noch ganz andere Funktionen erfüllt.
Es ist ein Pflanzenharz — das wußten viele —, das, im Wasser aufgelöst, mit dem lithographischen Stein eine Verbindung eingehen kann, die sich durch veränderte Färbung des Steines und auch durch sein Verhalten gegen Fette deutlich bemerkbar macht.
Durch seinen schleimigen Charakter bewirkt das Gummi eine, man kann sagen, physische Präparatur der äußeren Oberfläche des Steines. Hier verstopft das Gummi die Poren, die durch die Einwirkung der Ätzsäure entstanden sind, und verweigert so der Fettigkeit der Druckfarben den Anhaltspunkt. Und nur durch die Essig- oder auch durch die Zitronensäure ist diese Präparatur aufzulösen; man nennt das in der Lithographie die Entsäuerung. Auch spielt das Gummi als Konservierungs- und Präservativmittel eine bedeutende Rolle.
Die Druck- oder Schwärzwalzen sind beim Steindruck von so großer Wichtigkeit, daß es notwendig ist, auch darüber etwas zu plaudern.
Die Walze hat seit ihrer Anwendung im Steindruck wie so vieles andere in der Lithographie wenig Veränderung erfahren. Wie früher wird auch heute die zylindrische Form gebraucht, die an den beiden Grundflächen in der Richtung der Achse Handhaben besitzt, die aus härterem Holz gefertigt sind.
Diese Handgriffe der Walze sind in der Hand des guten Druckers fast nicht mehr leblose Dinge, da er mit ihnen der Walze all die Schmiegsamkeit verleihen kann, deren er bedarf, um dem Stein je nach seinem Willen Farbe zu geben oder zu nehmen. Die Griffe der Walze werden zu diesem Zwecke mit einer Kapsel von dickem Leder (Wildleder) umgeben, die genügend weit sein muß, um den Griffen der Walze beim Drehen den nötigen Spielraum zu lassen — außerdem aber schützt das Leder auch die Hand des Druckers vor der Erhitzung durch die Reibung des Holzgriffes.

Der Körper der Walze — ein Holzzylinder — ist mit Flanell oder Molton fest umwunden und muß so genäht sein, daß sich die Naht unbedingt der Fläche einfügt und an keiner Stelle erhaben ist.
Dann wird die Walze mit Kalbleder bezogen, dessen Fleischseite nach außen kommt. Dieser Überzug muß ganz straff sein und wird innen genäht wie ein Stiefelschaft; aber auch hier darf die Naht nicht auftragen, was aus drucktechnischen Gründen leicht verständlich ist. An den beiden Seitenteilen wird das überstehende Leder festgenagelt oder noch besser durch eine Schnur zusammengezogen. Das letztere ist deshalb das Bessere, weil sich das Leder durch die Feuchtigkeit des Steines beim Drucken gern ausdehnt. Vermittels der Schnur kann es leicht wieder zusammengezogen werden. Dadurch wird der etwa entstehenden Faltenbildung vorgebeugt.
Eine gute Walze ist das Heiligtum des Druckers. Er pflegt sie mit Liebe und behandelt sie mit größter Vorsicht, denn nur mit ihrer Hilfe ist es ihm möglich, gute Drucke herzustellen. Die besten Walzen — es ist schwer auszusprechen — sind die von Chs. Schmautz ainé in Paris. Wer mit solch einer Walze zu drucken Gelegenheit hatte, wird immer mit großer Wehmut ein anderes Fabrikat benutzen.
Man kontrolliert eine Walze auf ihre Güte, indem man sie ohne Aufdrücken über einen blankgeschliffenen Stein führt; ist sie tadellos, wird sie nirgends eine Durchsicht gewähren. Die Falzarbeit prüft man durch Fühlen mit den Fingern.
Im künstlerischen Kreidedruck werden fast nur rauhe Walzen verwendet — hier ist die Fleischseite des Leders reich genarbt.
Mit der Zeit kann aus einer rauhen Walze eine glatte werden, umgekehrt niemals.
Eine neue Walze für den Steindruck brauchbar zu machen, bedarf tage-, ja wochenlanger Vorbehandlung.



Kreide-Umdruck auf Stein: Zille-A. R. Meyer, Alt-Berliner Kinderlieder (Illustrierte Bücher)

Die rauhe Walze muß ein schönes, samtartiges Korn haben. Wird tagelang mit einer solchen Walze gedruckt, muß sie öfters gereinigt werden, aber im Gegensatz zur glatten allein mit dem Farbmesser.

Da die Walze beim Einwalzen des Steines Wasser aufnimmt und das Korn des Leders sich glattlegt, muß sie mit dem auf beiden Seiten stumpfen Messer gründlich gesäubert werden.

Der Drucker stemmt den einen Griff der Walze unten gegen den Drucktisch, den oberen gegen seinen Leib, und indem er mit der einen Hand den Griff des Messers faßt und mit der anderen das stumpfe, untere Ende, führt er die stumpfe Längsseite in schabenden Streichbewegungen von unten nach oben; aber immer gegen das Korn des Leders, um es wieder aufzurichten. Durch dieses Aufrauhen und Reinigen von Farbe hat das daraufsitzende Wasser die Möglichkeit zu verdunsten. Aus diesem Grunde ist es auch nötig, vor jeder größeren oder kleineren Pause während oder nach der Arbeit die Walze auf dem Farbstein aufzuwalzen, um das Korn der Walze zu öffnen und die Verdunstung des Wassers zu ermöglichen. Die glatte oder Gummiwalze wird einfach mit einem Tuch abgewischt, falls eine Reinigung nötig geworden ist.

Hiermit ist alles vom Flachdruck Wissenswerte behandelt, soweit es der zur Verfügung stehende Raum erlaubte. Mögen die Zeilen ihren Zweck erfüllen, neue Anregung und auch neues Forschen geben! Gedenken wir Senefelders mit heißem Dank, dessen Erfindung heute, nach über hundert Jahren, genau in der Art geübt wird wie zu seiner Zeit, mit ganz geringen Verbesserungen.


Hier ist eine
Schlafstelle
zu vermiethen.
H. Zille.

Holzschnitt

Der Holzschnitt oder die Xylographie

Hochdruck

Die Holzschneidekunst ist unter den graphischen Künsten zweifellos als die älteste anzusehen. Die Chinesen hatten schon vor mehr als einem Jahrtausend davon Gebrauch gemacht, und auch in Indien gab es schon 150 Jahre vor Christi eine Art von Holzschnitten. Die Technik des Erhaben= oder Hochdruckens ist wohl aus den alten Holzmodeln hervorgegangen, die in alter Zeit zum Aufdrucken von Farbmustern auf Stoffe als Relief=schnitt angewendet wurden. So ist diese Technik für den Bilddruck nutzbar gemacht worden, der sich aus den einfachsten Anfängen bis zum künstlerisch Hohen entwickelte. Allerdings bedurfte es dazu langer Zeit, um von der fast rührend unbeholfenen Ausdrucks=weise des ersten Stammelns bis zur glänzenden Technik unserer Zeit zu kommen. Der Weg war weit.

Aber schon im Jahre 1428 ließen sich Bilddrucker in dem schönen und wohlerhaltenen schwäbischen Städtchen Nördlingen nieder, um ihr Gewerbe auszuüben. Dort legten sie den ersten Grund zur Buchdruckerkunst. Es wurden von ihnen Heiligenbilder mit dem Schrifttext in Holzplatten geschnitten und gedruckt. Erst auf einzelnen Blättern, um schließlich ganze Bücher in dieser Art herzustellen.

Diese Drucke, in der Farbe noch sehr blaßgraubraun, sind mit dem Reiber abgezogen. Infolgedessen mußten zwei Blätter an=einandergeklebt werden, wenn ein Blatt mit zwei bedruckten Seiten verlangt wurde.

Die Bedürfnisse des Geschmackes der verschiedenen Zeiten lassen sich aus diesen alten Drucken aufs genaueste nachfühlen, und es ist interessant zu beobachten, wie diese Kunst sich der Zeit, in

der sie entstand, anpaßte. Schon aus der Tätigkeit dieser alten Nördlinger Drucker geht hervor, daß das Bedürfnis, Bilddruck mit Schrift vereint den großen Massen zu bringen, stark vorhanden war und daß gerade der Holzschnitt als volkstümliche Kunst schon damals angesprochen werden konnte. Aber auch das geht daraus hervor, daß mit dem Buchstaben vereint nur der Holzschnitt als schmückendes Glied auf der Buchseite stehen darf — beide sind aus einem Blut, sind Hochdrucke.

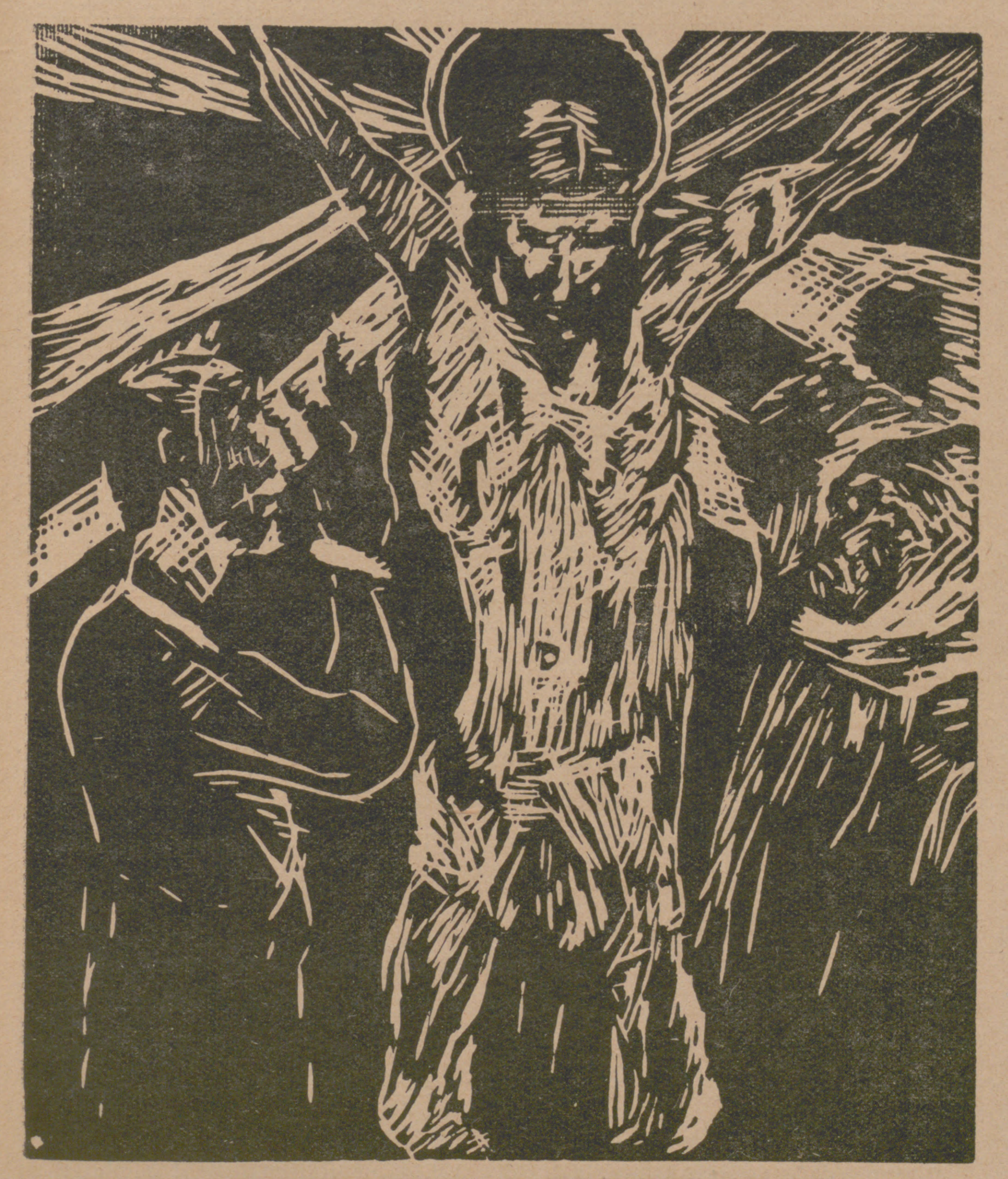
Auch das Dekorative, das dem Holzschnitt gleichsam im Blut liegt, erzwingt, wenn es richtig betont wird, dem Holzschnitt als Illustrationskunst die Daseinsberechtigung, gleichviel in welcher Ausführung. Im Gegensatz zu den beiden zarteren und graziöseren graphischen Schwesterkünsten ist der Holzschnitt gewissermaßen der kräftige Bruder.

Seine im Rohzustand schwarze Fläche, im Gegensatz zu der weißen der beiden anderen, verlangt eine entsprechende Behandlung.

Ist es beim Kupferstich und der Lithographie die schwarze Linie auf Weiß — so beim Holzschnitt die weiße auf Schwarz. Dieser Grundsatz darf beim Holzschneiden nie vergessen werden. An der weißen Linie und der weißen Fläche des Lichtes ist nicht zu rütteln.

Wenn schon nach der Erfindung Gutenbergs, mit beweglichen Lettern zu drucken, die damaligen Zeichner und Formschneider sich zum größten Teil bemühten, ihren Bildschmuck der linearen Zeichnung der Buchdrucktype anzupassen, so gab es doch schon damals in Italien Beispiele, die zeigen, daß die Erkenntnis, sich die schwarze Fläche des Schnittstockes nutzbar zu machen, vorhanden war (Venezianische Druckkunst).

Versetzt man sich aus unserer wirren, rastlosen Zeit in die Beschaulichkeit des damaligen Lebens zurück, dann ergreift einen die Wehmut. Mit welcher Ruhe und Behaglichkeit sind die alten Schnitte ausgeführt! Man sieht es ihnen an, hat man das Glück, einen davon zu Gesicht zu bekommen. Es ist ein ganz eigner Genuß, solch



Langholzschnitt: Corinth, Christus am Kreuz (Lfd. Nr. 278)

eine Arbeit schon allein vom rein technischen Standpunkt aus zu betrachten. Mit welcher handwerklichen Geschicklichkeit die zierlichsten Umrahmungen und das Figürliche mit dem Stecheisen gemeistert wurden, mit welch bewunderungswürdiger Sicherheit das alles gekonnt ist – um Tausende von Drucken auf stark gefeuchtetem Büttenpapier machen zu können! Ein gewaltiger Respekt ergreift den Fachmann vor diesen Arbeiten.

Als Material für die Holzplatte nahm man Birnbaumholz, ferner das weichere Lindenholz, für ganz besonders feine Arbeiten wohl auch Kirschbaum, und zwar stets die Längsseite des Schnittes. Die Dicke der Platte ist schon seit damaliger Zeit immer die der Schrifthöhe, um den Bildstock mit der Buchstabentype zusammendrucken zu können.

Mit zarten, scharfen Messern wurden zuerst die Hauptzeichnungslinien umschnitten, wenn es sich um Wiedergabe einer linearen schwarzen Zeichnung auf weißem Grunde handelte. Dann mußte mit äußerster Vorsicht alles überflüssige Holz herausgeschnitten werden, und das verstanden die alten Herren von damals selbst schon in jüngeren Jahren vortrefflich. Sieht man heut von diesem alten handwerklichen Können ab, ist es freilich auch auf einfachere Art möglich und sehr viel leichter, einen Holzschnitt herzustellen.

Ganz Bequeme greifen auch wohl zum Linoleum und lassen solch ein Blatt manches Mal unter der Flagge »Holzschnitt« lustig und unbekümmert in die Welt segeln.

Aber ein Stück alten Kistendeckels von Tannenholz – die Maserung wirkt dabei so interessant –, ein scharfes Taschenmesser, ein gebogenes Schustermesser, einige Hohl- oder Stemmeisen vom Tischler, und an Material ist alles vorhanden, um mit dem Schnitt beginnen zu können.

Doch ist es auch hier ratsam, mit der Vorzeichnung gewissenhaft zu verfahren, da Verbesserungen nach dem Schnitt fast nicht möglich sind. Soll eine etwas solidere Arbeit geschaffen werden, so



Langholzschnitt: Gerbig, Pfingsttanz (Lfd. Nr. 414)

nehme man besseres Holzmaterial. Des Schreiners Arbeit ist es, dem Klotz die erforderliche Länge und Breite, ebenso die übliche Höhe (ungefähr 2,5 cm) zu geben.

Es können auch beide Seiten durch ganz sauberes, gleichmäßiges Zurichten für den Schnitt brauchbar gemacht werden. Zu empfehlen ist es allerdings, für einen schwarzen Druck immer nur die eine Seite zum Schnitt zu benutzen. Später beim Farbdruck kann man, wenn man selbst druckt oder nur Handabzüge macht, auch auf die andere Seite schneiden. Dies wird sich oft aus rein rationellen Gründen empfehlen.

Liegt so die Platte für den Schnitt und zuerst für die Zeichnung bereit, ist diese Zeichnung, wie schon vorher bemerkt, auf die korrekteste Art aufs Holz zu bringen, und wieder sind die Konturen zuerst gewissenhaft mit dem Schneidemesser zu umschneiden,

wobei, falls eine getreue Wiedergabe beabsichtigt ist, auch das Charakteristische der Erscheinung schon in der Zeichnung gewahrt bleiben muß. Einem gedankenlosen, sklavischen Nachschneiden unbedeutender und nichtssagender Zufälligkeiten darf natürlich nicht gefrönt werden.

Ist die Zeichnung zum Beispiel mit der Feder oder dem Pinsel auf den Holzstock gezeichnet und sind bei der Art dieses Zeichenmaterials, durch Spaltung der Feder oder Auseinander=



Hirnholzschnitt: Hoberg, Vorfrühling

gehen der Pinselhaare, Zufälligkeiten entstanden, die nur das Mechanische betreffen, wäre es ein zeitraubendes Vergnügen, das nachzuahmen. Denn es soll doch nicht die Feder= oder Pinselzeichnung als solche ins Graphische des Holzes übersetzt werden, sondern es besteht hierbei die Absicht, einen Holz=schnitt zu machen. Und die allererste Bedingung bei der Graphik ist immer wieder, das Material — hier das Holz — nicht zu mißbrauchen, in seinem Sinne richtig zu benutzen,



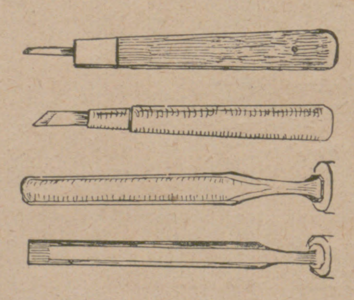
Langholzschnitt: Meseck, Holzschnitte (Mappenwerke)

ganz gleich, ob original oder reproduzierend geschaffen wird. Dies muß auch für die neueren Arbeiten im Hirnholzschnitt Geltung behalten.

Verfolgt man offenen Auges die noch vorhandenen Drucke von Holzschnitten aus der Zeit des ersten Auftretens dieser Kunst bis zu den Schnitten nach Dürers und Holbeins Zeichnungen, überall wird zu sehen und zu fühlen sein, wie die Schneider bei aller Treue zur Zeichnung doch dem Material des Holzes nie Gewalt angetan haben.

Die Arbeiten Dürers und Holbeins, erstere ganz besonders, sind aus der Linienführung des Kupferstiches und der Radierung entstanden.

Sind die Linien der Konturen und der Kreuzlagen mit dem Messer umschnitten, wird, wie schon gesagt, das dazwischenliegende überflüssige Holz mit feinsten Werkzeugen entfernt. Auch um Schraffierung und Modellierung der Rundungen in den figürlichen Darstellungen zu geben, wurden die feinsten kleinen Eisen verwandt. Es wurden zu diesem Zweck Schuhmacherstechwerkzeuge, auch die der Sattler, durch Hohlfeilen zum Schneide- respektive Stechwerkzeug des Holzschnittes gemacht und blieben bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Gebrauch.



Entstand das Bedürfnis des Holzschnittes hauptsächlich aus der Buchschmückung und dem Bilddrucke, so entwickelte er sich daneben auch zur Herstellung selbständiger Kunstblätter. Und wie alles in der Welt seinen Auf- und Niedergang hat, so auch der Holzschnitt. Auf die kurze Blütezeit der venezianischen Buchdruckerkunst und auf die Zeit, in welcher Dürer und Holbein und andere, unterstützt von ihren trefflichen Formschneidern, ihre Meisterwerke im Holzschnitt brachten, folgte die Epoche des Niederganges.

Das gesunde Gefühl für den Holzschnitt als die richtigste An-



Langholzschnitt: Pechstein, Badende (Lfd. Nr. 1022)

wendung für den Buchschmuck erstarb. Der brave biedere Holzschnitt wurde durch Kupferstich und Radierung verdrängt. Wenn er auch durch einige Schneider vor völligem Verschwinden geschützt wurde, führte er bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts doch ein kümmerliches Dasein.

In England wurde zuerst wieder das Unzulängliche der Anwendung von Tief- und Hochdruck beim Buch empfunden. Es lebten dort zu jener Zeit feinsinnige Menschen, die Dichter und Künstler waren, und die ihre eigenen Gedanken unwillkürlich in der Art der ersten Buchkünstler ausführten. Man versuchte zuerst Kupferplatten, ähnlich den Metallhochdruckplatten der früheren Zeit, für den Hochdruck in der Buchdruckpresse herzurichten; kurz, das Gefühl für reines Schwarz und Weiß im Seitenschmuck zur Drucktype lebte wieder auf. Die ersten, neuen Versuche im damaligen Holzschnitt waren wegen der mangelnden Übung in der Technik noch etwas derb, aber sie erfüllten in ganz trefflicher Art wieder die Anwendung des Holzschnittes. Auch in der Beziehung, daß die weiße Linie in der schwarzen Druckfläche der Holzplatte das gegebene und allein anzuwendende Prinzip sein müsse.

Der vorher geltende Geschmack, den Kupferstich seiner feinen und malerischen Qualität halber nachträglich in den Text einzudrucken, mag wohl den Anstoß gegeben haben, den Versuch zu machen, von dem Holzschnitt nun ähnliche malerische Werte zu fordern, wie sie dem Kupferstich eigen sind. Die Versuche mit dem Stichel auf Langholz mußten scheitern, da die Faserung eine Anwendung des Stichels ähnlich wie auf der Kupferplatte nicht zuließ.

Um diese Schwierigkeiten überwinden zu können, mag der englische Zeichner und Stecher Bewick auf den Gedanken gekommen sein, einmal den Querschnitt der Holzplatte, das sogenannte Hirnholz, mit dem Stichel zu versuchen. Er fand die Brauchbarkeit bestätigt, und anscheinend ist er der Erste, der zum Stechen in Holz überging.

Er brauchte nun nicht mehr unbedingt das Messer, sondern er konnte die Linien mit dem Stichel sowohl umschneiden wie auch die überflüssigen Holzteilchen damit herausstechen. Er konnte ferner Schatten und andere Töne erreichen, die die malerischen Valeurs des Kupferstiches wenigstens annähernd besaßen. Und so entstand ein Holzschnitt, nicht mehr rein linear, sondern im tonigen Sinne.

Dadurch, daß Bewick nicht nur handwerklicher Stecher, also nicht nur Techniker, war, sondern auch ein Künstler, gelang es ihm weit leichter, sich in das neue Material praktisch einzuarbeiten. Er schnitt eine Reihe ausgezeichneter Arbeiten in dieser Art und machte Schule. Bewick selbst schnitt bewußt mit der weißen Linie. Er vermied stilgerecht gekreuzte, schwarze, übereinanderliegende Schraffierungen, und selbst die Schatten sind sehr richtig durch gekreuzte feine weiße Linien mehr oder weniger aufgehellt. Dadurch bleibt die Basis des Schwarzen in möglichst voller, unberührter Kraft bestehen. Die lichteren, zarten Lichttöne hat auch Bewick durch Tieferlegen der Druckfläche, das heißt durch Beschaben derselben, zu erzielen gewußt. Dadurch wird beim Einfärben mit der Walze diese etwas tiefer gelegene Schnittfläche nicht mit voller Kraft erfaßt, die Farbe sitzt grauer auf den Linien und gibt dementsprechend auch beim Abdruck graue Farbe her.

Zuerst wurde ausschließlich auf Birnbaum-Hirnholz geschnitten, und erst später ging man zum härteren, geschmeidigeren Buchsbaum über.

Diese Art von Holzschnitt wurde eine Zeitlang in ganz vorzüglicher Weise ausgeübt und geriet erst wieder in Verfall, als die Ausführenden ähnlich wie beim Kupferstich das rein Technische als das Alleinseligmachende betrachteten. Solange die Holzschneider im zeichnerischen Können und im Beherrschen der Form über dem Technischen standen, waren sie dieser Gefahr noch nicht ausgesetzt.



Langholzschnitt: Pechstein, Exotische Köpfe (Mappenwerke)

Aber schon von Bewick und seinen Schülern und Gehilfen, die ausgezeichnete Beherrscher der Stichtechnik waren, wurde diese in immer glänzenderer Art entwickelt; sie eiferten wieder dem glatten Eindruck des damals beliebten Stahlstiches nach. Schon das war eine Entgleisung, die sich dann in späteren Jahren durch die französischen und noch später durch die amerikanischen Schneider zu immer feinerer, aber auch seelenloserer Technik entwickelte, und als diese Kunst nun in die Hände von Elementen rein handwerklichen Empfindens kam, war sie völlig dem Untergange geweiht.
Bis in die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hatte der Tonholzschnitt seine Blütezeit. In Frankreich zeigten sich durch seine rein äußerlich glänzende Technik zuerst die Verfallsanzeichen, bis später auch in Deutschland das denkbar Fürchterlichste an Geschmacklosigkeit darin geleistet wurde. Der Holzschnitt war altersschwach geworden, und es war die allerhöchste Zeit, daß er, sollte er nicht ganz kaputt gehen, zunächst einmal in einen Gesundungsschlaf verfiel.
Fast zu gleicher Zeit, als der freie Tonholzschnitt in Frankreich auf seiner Höhe war, wurde der reine Faksimileschnitt von Menzel in Deutschland mit Hilfe seiner durch ihn geschulten Holzschneider zu wunderbarer Ausdrucksfähigkeit gebracht. Als er seine Illustrationen zur Geschichte Friedrichs des Einzigen geschnitten haben wollte, ließ er, veranlaßt durch den hohen Ruf der französischen Stecher, seine ersten Zeichnungen in Paris schneiden. Aber er erfuhr insofern Enttäuschungen, als er beim Drucken fand, daß sie nicht in dem Sinne getreu nachgeschnitten waren, als er es für seine Art der Zeichnung unbedingt verlangen mußte.
Es gelang ihm, in Berlin Schneider zu finden, die langsam die Fähigkeit erlangten, seine Zeichnungen, die er in Bleistift mit härtester Gradnummer auf die ungrundierte Buchsbaumplatte zeichnete, aufs getreueste in höchster Vollendung wiederzugeben.

Auch er wandte wieder die im Sinne des Stiches gezeichneten übereinandergelegten Strichschraffierungen an. Um diese Schatten- partien aufs schärfste zu erlangen, griffen seine Schneider wieder zum Messer und umschnitten erst einmal alle diese dunklen über- einanderliegenden Linien. Dieses Umschneiden erfolgte so zart und fein, daß nach dem Herausnehmen des überflüssigen weißen Holzes im Druck nichts mehr vom Umreißen zu bemerken war.
Die Geschicklichkeit in diesen Schnitten ist wunderbar, aber die mühevolle und vor allem zeitraubende Technik konnte wohl damals ihrer Zeit entsprechend angewendet werden, sie heut als die einzig richtige Art zu erklären, ist etwas gewagt.
Es soll hier ganz gewiß nicht dem unkünstlerischen photomechani- schen Illustrationsverfahren zum Wort verholfen werden — vor allen Dingen nicht der sogenannten Tonätzung, dem Raster- verfahren —, jedoch der Strichätzung ist die Daseinsberechtigung nicht ohne weiteres abzustreiten. Gerade der Strichätzung mit ihrer absoluten Treue, im besten Sinne angewendet!
Wer weiß, ob selbst Menzel, noch einmal in der Jugend seiner zwanziger Jahre, nicht zu dieser Art greifen würde. Damals, als es kein anderes Mittel als den Holzschnitt gab, um seine Arbeiten mit dem Buchdruck zu vereinen, mußte er, da es in seinem Sinne lag, den Schnitt erzwingen. In seinen reiferen Jahren, als er die Illustrationen zum Zerbrochenen Krug in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts schuf, — welch gewaltiger Unterschied in der Anwendung seiner Zeichnung entsprechend dem Material des Holzes.
Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts fingen die Künstler wieder an, die edle graphische Kunst des Holzschnittes neu zu beleben. Und zwar nach zwei Richtungen. Die einen pflegten von neuem die Eigenart des primitiven Langholzschnittes. Andere wieder strebten schon in den ersten Jahrgängen der Mün- chener Jugend auf den originalen Tonschnitt zu.



Faksimile-Tonholzschnitt von Reinhold Hoberg: Slevogt, Des Künstlers Gattin

Gutes taten beide Richtungen. Zur Reinigung der muffig ge- wordenen Atmosphäre hat der primitive Schnitt bedeutend mit- gewirkt; jedoch auf die Dauer hat das kultivierte Auge wenig Freude an seinem Einerlei. Das Sehnen nach der feineren Form, besonders als Buchschmuck und Kalenderblatt, wird immer reger, — aber auch nach dem Einzelkunstblatt dieser Gattung ist Verlangen. Aus dem Grunde bemühen sich neuerdings einige Künstler und Künstler-Schneider, dem Faksimile-Tonholzschnitt als berufenem Buchschmuck wieder seinen Platz zu erobern. Und zwar in zeit- gemäßem Ausdruck. Die leise und zugleich saftige Schnittweise, die bei völliger Beherrschung der Technik anzuwenden heute möglich ist, entspricht unserem Zeitempfinden. Es wäre für diese

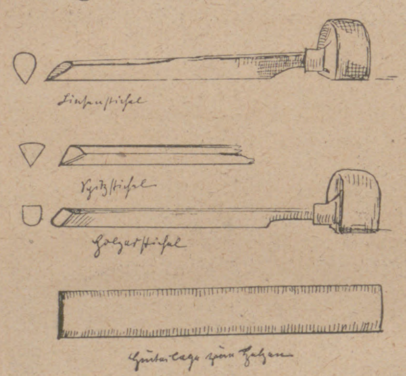
Bestrebung von bedeutendem Nutzen, wenn auch das ernste, maß-gebende Kunstschrifttum noch wärmer dafür eintreten würde.
Besonders zu betonen ist, daß der Holzschneider auch bei größtem Respekt vor dem Original sich immer bewußt bleiben muß, einen Holzschnitt zu schaffen und keine Feder- oder Kreidezeichnung.
Beim Tonholzschnitt ist das durchaus möglich, auch bei Wahrung all des Reizes der malerischen Erscheinung, die der Radierung in höchstem Maße eigen ist. Der Stichel und das wundervolle Material des Buchsbaum-Hirnholzes geben die Möglichkeit, und wäre es nicht Torheit, sie unbenutzt zu lassen?
Die Erfahrung hat gelehrt, daß der rein technisch betriebene Tonholzschnitt — es kann auch hier ruhig vom Schnitt gesprochen werden, da nicht alle Manipulationen stichförmig ausgeführt werden — für künstlerische Aufgaben nicht mehr verwendet werden konnte; die Generation der berufsmäßigen Xylographen kommt dafür nicht in Betracht. Nur wenn der Künstler selbst die Übersetzung seines Werkes in Hirnholz ausführt oder aber durch einen künstlerisch durchaus gebildeten Schneider ins Graphische übersetzen läßt, wird sie den gestellten Ansprüchen gerecht werden können. Und hier ist wie bei aller graphischen Kunst neben dem Beherrschen des rein Technischen die Empfindung und das volle Verständnis für die künstlerische Aufgabe entscheidend.
Bei den vielen Möglichkeiten, damit Schönes zu schaffen, sollten sich die dazu Berufenen wieder mehr dieser edlen volkstümlichen Kunst widmen. Opfer werden allerdings verlangt und gebracht werden müssen, aber ohne das wird selten Gutes erreicht.
Die Technik zu beherrschen, erfordert viel Fleiß und Ausdauer. Zuerst ist es ratsam, sich zur Einübung des billigen Birnbaumholzes zu bedienen und erst später zum teuren Buchsbaum überzugehen. Die Platten sind am besten aus den Fabriken selbst zu



Faksimile-Tonholzschnitt, geschnitten von Reinhold Hoberg: Slevogt - Da Ponte, Don Juan (Illustrierte Bücher)

beziehen, die sich besonders mit der Herstellung der Stöcke befassen. Allzuviele sind es nicht — Berlin hat eine solche und Leipzig.

Einige Stichel: in erster Linie ist der bekannte Kupferstecherstichel ein ganz vorzügliches und brauchbares Schneide- und Stechinstrument, dann ein sogenannter Linsenstichel — seiner Form wegen so bezeichnet —, ein kräftiger Spitzstichel, einige mehr oder weniger breite Tonstichel, diese besonders zum Herausnehmen kräftiger Lichter, und ein Stichel, der unter dem Namen »Holzer« zum Herausnehmen größerer Flächen benutzt wird.



Dann ist noch eine »Hinterlage« notwendig. Das ist ein schmales Stückchen Holz, das in den Holzstockfabriken zu haben ist. Es ist ungefähr 15 cm lang, 3 cm breit und sehr dünn geschabt und besteht aus Buchsbaum-Langholz. Man kann es sich aber auch selbst und aus irgendeinem anderen Stückchen Holz machen. Gebraucht wird es, wie schon sein Name sagt, zum Hinterlegen hinter den Holzer, um zarte geschnittene Linien vor dem Druck des Stichels zu schützen. An den Seiten ist es abfallend zugeschabt, um sowenig wie möglich an den Kanten erhaben zu sein.

Mit den erwähnten Sticheln läßt sich alles das, was ein Holzschnitt verlangt, ausführen. Sind größere weiße Stellen zu entfernen, benutzt man ein Hohl-Stemmeisen.

Die größte Schwierigkeit ist, die Töne im richtigen Tonwert beim Schnitt zu treffen. Hat man sich seine Zeichnung in üblicher Weise auf die Holzplatte gebracht, entweder durch Bleistift oder mit Tuschtönen usw. (der Holzstock ist vorher mit Aquarellfarbe oder Kremserweiß dünn zu grundieren), so beginnt man am besten ganz behutsam Stück für Stück zu schneiden. Um sich aber seine

Zeichnung durch die daraufliegende schneidende Hand nicht zu verwischen und zu beschmutzen, tut man gut, sich ein Stück Seidenpapier über den Stock zu spannen, noch besser ist der Durchsichtigkeit halber Pauspapier. Mit etwas Wachs reibt man alle vier Kanten der Platte ein, legt das Papier, das um so vieles größer sein muß, als die Schrifthöhe der Kanten beträgt, auf die bezeichnete Fläche und befestigt es durch Umbiegen des überstehenden Papiers an dem haftenden Wachs.

Es bleibt nun ganz im Belieben des Schneiders, diese schützende Papierdecke so oft als nötig zu erneuern. Man reißt das Papier Stück für Stück fort, um seine Schnittfläche frei zu bekommen.



Faksimile-Tonholzschnitt, geschnitten von Reinhold Hoberg: Slevogt - Da Ponte, Don Juan (Illustrierte Bücher)

Will man sich bei noch nicht genügender Sicherheit von dem Tonwert des geschnittenen Stückes überzeugen, färbe man mit der Fingerspitze, die man als Tupfballen verwendet, ein kleines Stückchen mit etwas Druckerschwärze ein und mache sich mit Hilfe von Falzbein und Papier einen Abdruck, um den Ton zu beurteilen. Es ist dies ein Notbehelf, der zwar primitiv ist, aber von großem Nutzen sein kann.

Anders wieder reproduziert man die Zeichnung eines Kunstblattes von Wert und persönlicher Bedeutung, wobei die Eigenart möglichst gewahrt bleiben soll. Hier muß das Skelett unbedingt und aufs treuste respektiert werden, und nur in der Tönung und Schraffierung ist dem Künstler-Holzschneider die Freiheit gegeben, seinem eigenen Empfinden und Temperament gemäß den Stichel zu führen. Ist er der Sache gewachsen, wird Hervorragendes in dieser freien graphischen Kunst zustande kommen.

Auf einer mit Tusche geschwärzten Platte läßt sich mit weißer Aquarellfarbe sehr gut arbeiten, und es ist eine Aufgabe eigener Art, in diesem Material zu schaffen. Durch die Anwendung der



Faksimile-Tonholzschnitt, geschnitten von Reinhold Hoberg: Slevogt - Da Ponte, Don Juan (Illustrierte Bücher)

weißen Linien im Schwarz ist dem Schneider eine hochinteressante Aufgabe gestellt, die ihm große Befriedigung gewährt, und gerade diese Art, weiter gepflegt, könnte einen wirklich neuen, zeitgemäßen Holzschnitt schaffen.

Hat man aber die Absicht, seine eigene Arbeit frei nach einem vorliegenden Entwurf in Holz zu schneiden, ist es sehr ratsam, sich den Holzstock vor Beginn der Arbeit zu schwärzen. Entweder durch Bepinseln mit aufgelöster Tusche, was aber bei den geleimten Stöcken mit äußerster Vorsicht gemacht werden muß, damit die Leimfugen nicht auseinandergehen, oder aber, was besser ist, man walze sich die Platte mit einer kleinen Druckwalze dünn mit schwarzer, schnell trocknender Druckfarbe ein. Ist die Farbe trocken, überträgt man sich seine Zeichnung mit Hilfe einer Gelatinepausradierung, die mit Rötelpulver eingerieben wird. Dann kann mit dem Schneiden begonnen werden.

Es ist eine Freude, jetzt jeden Schnitt, den man im Holz macht, hell zu sehen, und leicht ist es, Schnittöne auf ihren Wert richtig zu beurteilen. Da die Rötelpause leider noch leichter verwischt als die Bleistiftzeichnung, ist hierbei das Überdecken mit Papier noch dringender zu empfehlen.

Es liegt ganz in der Art, wie man den Stichel führt, ob man durch starkes Aufdrücken viel Holz herausschneidet oder durch zartes weniger – kurz, es ist möglich, mit einem solchen Spitz- oder Linsenstichel den Schnitt in allen seinen verschiedenen Tönen fertigzustellen.

Nicht zu vergessen ist noch der sogenannte Fadenstichel. Er hat in seiner Bahnschneidefläche 3–10 feine Rillen, die es ermöglichen, ebenso viele feine Linien mit einem Schnitt zu erzielen. Er ist eine Errungenschaft der photomechanischen Netz- oder Rasterätzung und wird hier hauptsächlich zum Verschneiden der Übergänge auf dem Klischee verwendet – er ist also eigentlich kein Holzschneiderstichel, wird aber neuerdings auch hierzu gebraucht.

Die Holzschneiderstichel sind im Gegensatz zum Kupferstichel
nicht steil sondern flach geschliffen und müssen ebenfalls immer
sehr scharf zum Gebrauch sein.
Der D r u c k eines Holzschnittes geschieht auf verschiedene Weise.
Das heißt, ein Schnitt in Langholz kann geradeso mit der Hand
gedruckt werden wie der in Hirnholz. Jedoch kann der Lang⸗
holzschnitt, ist die Platte mehr als mittelgroß, ebenso von der
Steindruckpresse wie von einer eigens zu diesem Zwecke ge⸗
bauten Holzschnittpresse gedruckt werden. Bei letzterer wird
der Druck infolge Hebelziehung durch eine große Eisenplatte
erzeugt. Für den Künstler aber, der sich seine Handabzüge
ohne diese Pressen selbst machen will, kommt der japanische
Reiber oder das mit Recht so berühmte Falzbein in Frage. Ein⸗
geschwärzt wird der Schnitt entweder durch einen Druckballen
ähnlich wie beim Kupferdruck oder durch kleine Leder⸗ oder
Leimwalzen. Als Farbe nimmt man die gebräuchliche Buchdruck⸗
farbe, nur daß für Handabzüge etwas festere Konsistenz zu
empfehlen ist. Auf einem alten platten Lithographiestein oder
auf einem Stück glattgeschliffenem Marmor oder aber auch auf
einem Stück starkem Glas wird die Farbe gut verwalzt und dann
auf den Stock aufgetragen, nicht zu dünn, aber auch nicht zu
dick; hier lehrt die Erfahrung bald das Richtige.
Ein Hirnholzschnitt kann als Handabzug nur mit dem Falzbein
gedruckt werden. Man kann allerdings, hat man eine Stempel⸗
presse zur Verfügung, auch auf dieser vordrucken, muß aber
unbedingt auch dann mit dem Falzbein nachreiben. Gerade
vom Hirnholzschnitt lassen sich auf die einfache Art mit dem Falz⸗
bein die allerbesten Probehandabzüge machen, die für den Drucker
an der großen Buchdruckmaschine mustergültig sind, wenn später
eine hohe Auflage im Buch nötig wird.
Für die Handabzüge ist das glatte Chinapapier am geeignetsten.
Auf diesem Stoff lassen sich alle Schwärzen sowohl als die



Tonholzschnitt: E. R. Weiß, Bogenschütze (Lfd. Nr. 1476)

zartesten Lichttöne ganz besonders gut bringen. Mit einiger Geduld und Ausdauer erhält man die nötige Übung und wird seine Freude am Erzielten haben.

Dem Farbenholzschnitt gebührt eine besondere Beachtung, da er eine in sich abgeschlossene Kunst bedeutet. Wenn er auch aus dem Urzustand des schwarzen Konturenschnittes hervorging, hat er es doch vermöge seiner eigenen Notwendigkeit zur vollsten Selbständigkeit gebracht. Zuerst diente er nur mit einer Tonplatte zur Belebung des schwarzen Zeichnungsschnittes. In der Tönung wurden die Lichter zur kräftigeren Modellierung durch Herausschneiden gehöht, um so den Eindruck einer Originalzeichnung auf Tonpapier zu erreichen, auf der die höchsten Lichter mit weißer Kreide oder Deckweiß ebenfalls hervorgehoben wurden.

Eines der herrlichsten Blätter in dieser Art ist das Bildnis des kaiserlichen Rates Ulrich Varnbüler, das Dürer 1522 veröffentlichte. Varnbüler traf mit Dürer auf dem Reichstag zu Nürnberg zusammen. Es entstand damals eine Zeichnung, die Dürer mit bräunlicher und schwarzer Kohle ausführte und die dem Holzschnitt als Vorlage diente.

Es ging dann mit der Entwickelung der Helldunkeldrucke weiter; zu der einen Farbplatte gesellte sich die zweite, die in den Mitteltiefen dunklere Farben zeigte.

Unser heutiger Farbendruck hat sich zu seiner umfassenden Beherrschung der denkbar verschiedensten Farbabstufungen hauptsächlich durch das Studium der japanischen Farbenholzschnitte erhoben. Das in den letzten Jahrzehnten bei uns Geleistete nötigt hohe Achtung ab.

Der Reiz, der in den Drucken der Japaner liegt, ehe sie begannen, mit Anilinfarben zu drucken, veranlaßte auch unsere Künstler, ihre Farbplatten mittels Pinsel und Wasserfarben einzufärben. Zu den Farbplatten selbst wird vorteilhaft das weichere Lindenholz

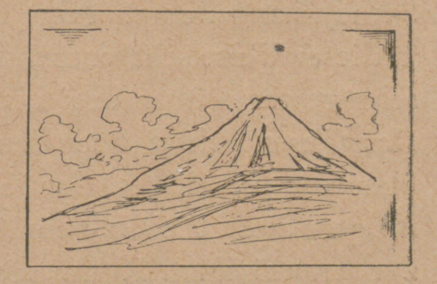
im Langschnitt verwendet, wie ja der Farbenholzschnitt hauptsächlich Messer- und Hohleisenschnitt auf Langholz sein muß, entsprechend dem japanischen. Nur bei einzelnen ganz feinen Partien, besonders bei Köpfen, fügten sie ein Stückchen Kirsch-Hirnholz durch Leimung ein. Darauf wurden dann das Gesicht und die Haare in zartester Feinheit geschnitten.

Dadurch, daß das Langholz vor der Bemalung mit Farben kräftig angefeuchtet wird, kann man mit Wasserfarben und breiten Flachpinseln in ganz persönlicher Art malen; es darf allerdings nicht zu lange Zeit in Anspruch nehmen, damit der gefeuchtete Stock nicht trocknet.

Das zum Druck zu verwendende Papier muß ebenfalls, ähnlich wie beim Kupferdruck, gut durchgefeuchtet sein.

Nun wird der Bogen auf die Paßschnitte gelegt, die hier in eigener, noch zu erklärender Weise auf der Schnittplatte angegeben sind, und dann bewirkt man mit dem Japanreiber, der kreisförmig mit behutsamem, aber doch kräftigem Druck geführt wird, den Abzug.

Um das genaue Passen der Drucke möglich zu machen, wird, nachdem die erste sogenannte Kontur- oder Zeichenplatte fertig geschnitten ist, die Paßform eingefügt.



Da durch das feuchte Drucken das Papier nicht, wie sonst üblich, durch Punkturen zum genauen Auflegen gebracht werden kann, weil diese ausreißen würden, muß das genaue Stimmen hier längs- und querseitig im rechten Winkel außerhalb der Zeichnung durch Vertiefungen, in die der Druckbogen hineingelegt wird, erzwungen werden.

Es ist selbstverständlich, daß diese Paßschnitte von der ersten Platte auf die anderen Farbplatten genau übertragen und dort ebenfalls geschnitten werden.

Mit dem Messer schneidet man zuerst die geraden Linien, die mit Winkel von 90 Grad aufgezeichnet sind, um sich dann mit dem Flacheisen allmählich diesen geschnittenen Linien zu nähern.
Das Papier muß ebenfalls genau rechtwinklig geschnitten sein. So ist es ein Leichtes, passende Drucke zu bekommen.
Nach Beendigung des Druckes in allen beabsichtigten Farben kommt er zum faltenlosen Auftrocknen zwischen Bretter in Trocken-makulatur und wird mit einem Stein oder einem anderen Gewicht beschwert. Es ist aber nicht unbedingt erforderlich, feucht und mit Wasserfarben Holzschnittfarbdrucke zu ziehen. Es lassen sich auch schöne Drucke mit lithographischer Farbe, durch leichten Firnis verdünnt, auf trockenem Papier herstellen. Nur ist es nötig, dazu ein stark saugendes, ungeleimtes, am besten das dicke China-papier zu verwenden. Immer aber ist es ratsam, auch hierzu diese Paßform zu wählen, da durch Stechpunkturen leicht ein Ausreißen stattfinden könnte.
In Hirnholz lassen sich natürlich ebenfalls Farbschnitte herstellen, nur ist dabei die Arbeit sehr viel schwieriger. Infolge der Linien, die der Schnitt hat, müssen durch Berechnung der verschiedenen Lagen Marmorierererscheinungen vermieden werden; sonst wird die Sache unangenehm. Aber nach gewissenhafter Übung lassen sich in dieser Weise sehr vornehme Farbdrucke erzielen. Es wäre jedoch sehr gewagt, über drei bis vier Farbplatten hinauszugehen.
Das Wesentlichste über den Holzschnitt ist hiermit gesagt. Was über die Techniken der Graphik zu sagen war, ist geschehen. Mögen diese Zeilen beim interessierten Kunstfreunde die Liebe zur graphischen Kunst fördern und neue Anregungen geben! Für den Künstler aber heißt es nun: schaffen, schaffen und wieder schaffen!

KATALOG-ANHANG
Neuerscheinungen 1922

Abkürzungen:

L	=	Lithographie
F L	=	Farbige Lithographie
St-R	=	Steinradierung
R	=	Radierung
F R	=	Farbige Radierung
V-M	=	Vernis-mous
Sch	=	Schabkunstblatt
H	=	Holzschnitt
H kol.	=	Handkoloriert

Die aufgeführten Preise sind die Grundpreise des Verlags, die mit der jeweiligen Teuerungsziffer multipliziert werden. Bei luxussteuer-pflichtigen Werken (Probedrucke, Zustandsdrucke, Werke mit Sonderbeigaben oder auf echten Handpapieren) kommt ein 15prozentiger Zuschlag auf die Preise

EINZELGRAPHIK 1922

Lfd. Nr.	F. AHLERS-HESTERMANN	Technik	Grundpreis auf Japan Mark (handkoloriert auf Bütten)	Grundpreis auf Bütten Mark
1595	Strand bei der Landungsbrücke	R	55.—	35.—
1596	Gartenterrasse	R	55.—	35.—
1597	Am Flußufer	R	55.—	35.—
1598	Weide an der Straße	R	55.—	35.—
1599	Strandleben	R	55.—	35.—
1600	Bucht mit Kanu	R	55.—	35.—
1601	Ausblick über Hügel und Fluß	R	55.—	35.—

JOSEF BATO

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 1

RENÉ BEEH

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 1

CHARLOTTE BEREND

1605	Erna Morena	L	—	70.—

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 1

OTTO BEYER

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 2

LOVIS CORINTH

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 4—9

Fast das gesamte graphische Werk des Künstlers. Für Interessenten stehen ausführliche Preisverzeichnisse zur Verfügung. Probe- und Zustandsdrucke.

O. A. ERICH

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 10

FRIEDRICH FEIGL

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 10

Lfd. Nr.	WILLY GEIGER	Technik	Grundpreis auf Japan Mark	auf Bütten Mark
1606	Torero	R	80.—	50.—
1607	Angreifender Torero	R	80.—	50.—
1608	Ausfall	R	80.—	50.—
1609	Drei Banderilleros	R	80.—	50.—
1610	Drei verwundete Stiere	R	80.—	50.—
1611	Stierstudien	R	80.—	50.—
1612	Drei angreifende Stiere	R	80.—	50.—
1613	Kampfstudien	R	80.—	50.—
1614	Zwei Stiere und Capeador	R	80.—	50.—
1615	Capeadores und Banderilleros	R	80.—	50.—

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 10—12

ROBERT GENIN

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 12—13

ALEX. GERBIG

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 13

RUD. GROSSMANN

Lfd. Nr.	Titel	Technik	auf Japan Mark	auf Bütten Mark
1616	Mädchenkopf	St-R	125.—	50.—
1617	Kerstin Strindberg	St-R	125.—	50.—
1618	Rolf Hörschelmann	St-R	125.—	50.—
1619	Karl Walser	St-R handkoloriert	125.—	50.—
1620	Olaf Gulbransson	St-R handkoloriert	125.—	50.—
1621	Wedderkop	St-R handkoloriert	125.—	50.—
1622	Bildnis W. G.	St-R handkoloriert	125.—	50.—
1623	Der Melancholiker	St-R	125.—	50.—
1624	Gussy Holl	St-R	125.—	50.—
1625	Edwin Scharff	St-R	125.—	50.—

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 13—14

K. GUNSCHMANN

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 14—15

ERICH HECKEL

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 15

Lfd. Nr.		Technik	Grundpreis auf Japan Mark	Grundpreis auf Bütten Mark
	OTTO HETTNER			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 15			
	F. HEUBNER			
1627	Junge Russin	R	100.—	60.—
	HEINRICH HEUSER			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 15			
	REINHOLD HOBERG			
1628	Alte Baumbrücke	V-M	55.—	35.—
1629	Badeleben I	R	55.—	35.—
1630	Badeleben II	R	55.—	35.—
1631	Badeleben III	R	55.—	35.—
1632	Badeleben IV	R	55.—	35.—
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 16			
	FERDINAND HODLER			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 16			
	WERNER HOFFMANN			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 16			
	FRITZ HUF			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 16			
	WILLI JAECKEL			
1633	Überschattung	R	90.—	57.50
1634	Loslösung	R	90.—	57.50
1635	Weib am Abgrund	R	90.—	57.50
1636	Bäume, die zum Himmel streben	R	90.—	57.50
1637	Selbstbildnis 1921	R	90.—	57.50
1638	Vereinigung	R	90.—	57.50
1639	Begegnung	R	90.—	57.50
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 16–17			

Lfd. Nr.		Technik	Grundpreis auf Japan Mark	Grundpreis auf Bütten Mark
	F. M. JANSEN			
1640	Rheinische Winterlandschaft	R	50.—	30.—
1641	Waldgehöft	R	50.—	30.—
1642	Burg im Wald	R	50.—	30.—
1643	Rheinische Industrie I	R	50.—	30.—
1644	Rheinische Industrie II	R	50.—	30.—
1645	Alter Wallgraben	R	50.—	30.—
1646	Abendlicher Waldweg	R	50.—	30.—
1647	Dorffeldmark im Frühling	R	50.—	30.—
1648	Hügelige Feldmark	R	50.—	30.—
1649	Nächtlicher Wald	R	50.—	30.—
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 17			
	RICHARD JANTHUR			
1650	Jäger und Gazelle	F L	57.50	35.—
1651	Indisches Mädchen	F L	57.50	35.—
1652	Mädchen im Profil	F L	57.50	35.—
1653	Im Urwald	F L	57.50	35.—
1654	Mandrill	F L	57.50	35.—
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 17—18			
	ALEXEI v. JAWLENSKY			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 18			
	LUDWIG KAINER			
1655	Ellen Petz als „Feuer“	R	80.—	50.—
1656	Bajadere	R	70.—	45.—
1657	Karsavina als Salome	R	70.—	45.—
1658	Lillebill	R	70.—	45.—
1659	Tiergarten	R	70.—	45.—
1660	Indische Tänzerin	R	70.—	45.—
1661	Indisches Märchen	R	70.—	45.—
1662	Tanzendes Paar	R	70.—	45.—
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 18			

Lfd. Nr.		Technik	Grundpreis auf Japan Mark	Grundpreis auf Bütten Mark
	CÉSAR KLEIN			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 18			
	EDUARD KLENK			
1663	Selbstbildnis mit Hut	R	55.—	35.—
1664	Selbstbildnis	R	55.—	35.—
1665	Ritter und Madonna	R	55.—	35.—
1666	Männlicher Kopf I	R	55.—	35.—
1667	Männlicher Kopf II	R	55.—	35.—
1668	Schildkraut als König Lear	R	55.—	35.—
1669	Wegener als Holofernes	R	55.—	35.—
1670	Moissi im Café	R	55.—	35.—
1671	Tänzerin	R	55.—	35.—
1672	Sturm	R	55.—	35.—
1673	Paolo und Francesca	R	55.—	35.—
1674	Blumenstilleben	R	55.—	35.—
	MAX KLINGER			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 19			
	WILHELM KOHLHOFF			
1675	Schlafender Löwe	L	—	30.—
1676	Mutter und Kind I	L	—	30.—
1677	Mutter und Kind II	L	—	30.—
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 19			
	BRUNO KRAUSKOPF			
1678	Haus im Park	L	50.—	30.—
1679	Betender	L	50.—	30.—
1680	Am Tisch	L	50.—	30.—
1681	Heiliger in Landschaft	L	50.—	30.—
1682	Nacht	L	50.—	30.—
1683	Weiblicher Akt	L	50.—	30.—
1684	Kopf in Landschaft	L	50.—	30.—
1685	Haus, Kind, Tiere	L	50.—	30.—
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 19—20			

Lfd. Nr.	JULIUS KROLL	Technik	Grundpreis auf Japan Mark	Grundpreis auf Bütten Mark
1686	Selbstbildnis	R	35.—	22.50
1687	Straße	R	35.—	22.50
1688	Männlicher Kopf	R	35.—	22.50
1689	Am Park	R	35.—	22.50
1690	Männliches Bildnis	R	35.—	22.50

FRITZ LEDERER

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 20

HERBERT LEHMANN

handkoloriert auf Bütten

Lfd. Nr.	Titel	Technik	auf Japan Mark	auf Bütten Mark
1691	Der Maler	R	50.—	30.—
1692	Eisbahn	R	50.—	30.—
1693	Leda	R	50.—	30.—
1694	Landschaft mit Reiter	R	50.—	30.—
1695	Ruhende Frau	R	50.—	30.—
1696	Im Schilf	R	50.—	30.—
1697	Exotische Landschaft	R	50.—	30.—
1698	Capriccio	R	50.—	30.—

HANS MEID

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 20

LUDWIG MEIDNER

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 20

FELIX MESEK

Lfd. Nr.	Titel	Technik	auf Japan Mark	auf Bütten Mark
1699	Menschenaffen I	R	60.—	35.—
1700	Menschenaffen II	R	60.—	35.—
1701	Meerkatzen	R	60.—	35.—
1702	Löwen	R	60.—	35.—
1703	Löwenpaar	R	60.—	35.—
1704	Springende Fohlen	R	60.—	35.—
1705	Luchse	R	60.—	35.—
1706	Krokodile	R	60.—	35.—
1707	Hirte mit Schafen	R	60.—	35.—

Lfd. Nr.	FELIX MESEK	Technik	Grundpreis auf Japan Mark	Grundpreis auf Bütten Mark
1708	Ziegen	R	60.—	35.—
1709	Der Angler	R	60.—	35.—
1710	Landschaft mit Bäumen	R	60.—	35.—
1711	Tiere in Landschaft	R	60.—	35.—
1712	Vesuv	R	60.—	35.—
1713	Tannen	R	60.—	35.—
1714	Der Hochwald	R	60.—	35.—
1715	Gebirgige Landschaft	R	60.—	35.—
1716	Gebirgslandschaft	R	60.—	35.—

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 20—21

OTTO MÜLLER

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 21

E. MÜLLER-GRAEFE

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 21

HEINRICH NAUEN

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 21—22

HANS OLDE

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 22

MAX OPPENHEIMER

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 22—23

MAX PECHSTEIN

Lfd. Nr.	Titel	Technik	auf Japan Mark	auf Bütten Mark
1717	Cellospieler	H	—	50.—
1718	Exotischer Kopf	H	—	50.—
1719	Zwiegespräch	H	—	50.—
1720	Herrenbildnis	H	—	50.—
1721	Weiblicher Akt	H	—	50.—
1722	Des Künstlers Sohn	H	—	50.—
1723	Junges Mädchen	H	—	50.—
1724	Paar	H	—	50.—

Lfd. Nr.	MAX PECHSTEIN	Technik	Grundpreis auf Japan Mark	Grundpreis auf Bütten Mark
1725	Knabenkopf	H	—	50.—
1726	Männlicher Kopf	H	—	50.—
1727	Zwei Köpfe	H	—	50.—
1728	Blondes Mädchen I	L	60.—	40.—
1729	Blondes Mädchen II	L	60.—	40.—
1730	Blondes Mädchen III	L	60.—	40.—
1731	Mädchen mit Schal I	L	60.—	40.—
1732	Mädchen mit Schal II	L	60.—	40.—
1733	Frauenkopf	L	60.—	40.—
1734	Mädchen mit gehobenem Arm	L	60.—	40.—
1735	Sitzender Akt	L	50.—	35.—
1736	Schlafendes Kind	L	50.—	35.—

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 23—34

Fast das gesamte graphische Werk des Künstlers in Auflage- und Einzeldrucken

	JOSEF PENNELL			
1081	BEW.—Zentrale	L	225.—	—
1082	AEG.—Mittag	L	225.—	—
1083	Potsdamer Platz	L	225.—	—
1084	Wertheim	L	225.—	—
1086	AEG.—Hof	L	225.—	—
1089	Bahnhof Alexanderplatz	L	225.—	—
1090	Altstadt	L	225.—	—
1094	Bahnhof Friedrichstraße	L	225.—	—
1095	Gasometer	L	225.—	—
1105	Museumsneubau	L	225.—	—
1107	Oberbaumbrücke	L	225.—	—

Weitere Lithographien der Berliner Folge erscheinen in vierteljährlichen Abständen

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 34—35

MAX PRETZFELDER

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 35

KLAUS RICHTER

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 35—36

WOLF RÖHRICHT

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 36

Lfd. Nr.	GEORG W. RÖSSNER	Technik	Grundpreis auf Japan Mark	Grundpreis auf Bütten Mark
1138	Timbuktu	R	45.—	25.—
1139	Tabakernte	R	45.—	25.—
1140	Der gefeierte Dichter	R	45.—	25.—
1141	Tabakladen	R	45.—	25.—
1142	Dampfschiff	R	55.—	35.—
1143	Strand	R	45.—	25.—
1144	Mexiko	R	55.—	35.—
1145	Pause im Variété	R	55.—	35.—
1146	Landungssteg	R	55.—	35.—
1147	Fremdes Gestade	R	45.—	25.—
1737	Wanderschaft	R	45.—	25.—
1738	Omnibus	R	45.—	25.—
1739	Schiff in Not	R	45.—	25.—
1740	Wache	R	45.—	25.—
1741	Auf dem Dampfer	R	45.—	25.—

(1142–1147: handkoloriert auf Bütten)

GOTTFRIED SCHADOW

Lfd. Nr.	Titel	Technik	auf Japan Mark	auf Bütten Mark
1742	Des Künstlers Familie	R		30.—
1743	Strickende alte Frau	R		25.—
1744	Der Schauspieler	R		25.—
1745	Frau am Tisch	R		25.—
1746	Familie	R		30.—
1747	Kaffeetrinker	R		30.—

(1743–1745: unsigniert)

EDWIN SCHARFF

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 36

PAUL SCHEURICH

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 36—37

L. SCHNEIDER-KAINER

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 37

WILHELM SCHOCKEN

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 38

Lfd. Nr.	OTTO SCHOFF	Technik	Grundpreis auf Japan Mark	Grundpreis auf Bütten Mark
1748	Am Kaffeetisch	R	40.—	25.—
1749	Im Krankenhaus	R	40.—	25.—
1750	Mädchen I	R	40.—	25.—
1751	Mädchen II	R	40.—	25.—
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 38—39			
	RICHARD SEEWALD			
1752	Porto Longone	L	55.—	35.—
1753	Alter Esel	L	55.—	35.—
1754	In den Sabiner Bergen	L	55.—	35.—
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 39			
	RENÉE SINTENIS			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 39			
	MAX SLEVOGT, geschnitten von **REINHOLD HOBERG**			
1755	Des Künstlers Gattin	H	150.—	75.—
1756	Don Juan	H	120.—	60.—
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 40			
	HANS STEINER			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 40			
	JAKOB STEINHARDT			
1757	Priestersegen	R	50.—	30.—
1758	Juden auf der Straße	R	50.—	30.—
1759	Rückkehr aus dem Bethause	R	50.—	30.—
1760	Juden vor dem Dorfe	R	50.—	30.—
1761	Familie	R	50.—	30.—
1762	Sabbath	R	50.—	30.—
1763	Kleinstadt am Morgen	R	50.—	30.—
1764	Gebet	R	50.—	30.—
1765	Hiob	R	50.—	30.—
1766	Betrunkener	R	50.—	30.—
1767	Litauische Schnapsschenke	R	50.—	30.—
1768	Bettlerin in Wilna	R	50.—	30.—
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 40			

Lfd. Nr.		Technik	Grundpreis auf Japan Mark	Grundpreis auf Bütten Mark
	E. STEPHANI			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 40			
	HERMANN STRUCK			
1273	Polnischer Jude	R	—	90 —
1274	Jude aus Warschau	R	—	90.—
1275	An der Klagemauer	R	—	90.—
1276	Betender Jude	R	—	75.—
1278	Talmudstudium	R	—	45.—
1279	Russischer Rabbiner	R	—	45.—
1282	Talmudist	R	—	45.—
1283	Kopf eines alten Juden	R	—	45.—
1286	Polnische Rabbiner	R	—	45.—
1287	Jude aus Amsterdam	R	—	45.—
1288	Jude mit Pelzmütze	R	—	35.—
	HANS THOMA			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 42			
	BELA UITZ			
1769	Selbstbildnis	R	100.—	50.—
1770	Sitzender Akt	R	100.—	50.—
1771	Mädchen mit Zweigen	R	100.—	50.—
1772	Gesichter	R	100.—	50.—
1773	Vier Frauen	R	100.—	50.—
1774	Frau mit Blumen	R	100.—	50.—
1775	Kauernder Akt	R	100.—	50.—
1776	Frau mit Vase	R	100.—	50.—
	LESSER URY			
	siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 42–44			
	WILHELM WAGNER			
1777	Mädchen mit hochgezogener Schulter II	R	55.—	35.—
1778	Holländische Stadt	R	55.—	35.—

Lfd. Nr.	WILHELM WAGNER	Technik	Grundpreis auf Japan Mark	Grundpreis auf Bütten Mark
1779	Platz mit Bäumen	R	55.—	35.—
1780	Straße	R	55.—	35.—
1781	Mädchen in Landestracht	R	55.—	35.—
1782	Krankes Mädchen	R	55.—	35.—

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 44—46

REINHOLD WEEGMANN

Lfd. Nr.	Titel	Technik	auf Japan Mark	auf Bütten Mark
1783	Des Gärtners Sohn	R	55.—	35.—
1784	Liebesgedanken	R	55.—	35.—
1785	Masken	R	55.—	35.—
1786	Sent m'ahesa	R	55.—	35.—
1787	Bildnis	R	55.—	35.—
1788	Daniel	R	55.—	35.—
1789	Hahn	R	55.—	35.—
1790	Frauenbildnis	R	55.—	35.—
1791	Artistenpaar	R	55.—	35.—
1792	Frau mit aufgestütztem Arm	R	55.—	35.—

E. R. WEISS

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 46—50

PAULA WIMMER

Lfd. Nr.	Titel	Technik	auf Japan Mark	auf Bütten Mark
1793	Herde	R	35.—	22.50
1794	Auf dem Felde	R	35.—	22.50
1795	Reitbahn	R	35.—	22.50
1796	Boote unter der Brücke	R	35.—	22.50
1797	Umzug	R	35.—	22.50
1798	Im Kanal	R	35.—	22.50
1799	Zirkus	R	35.—	22.50
1800	Hippodrom	R	35.—	22.50
1801	Im Zirkus	R	35.—	22.50
1802	Drahtseil	R	35.—	22.50
1803	Rummelplatz	R	35.—	22.50

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 50—51

L. L. WULF

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 51

M A P P E N W E R K E 1 9 2 2

	Grundpreis Mark
JOSEPH BATO	
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 52	
BOB BELL	
Komödie / 10 Lithographien	In Vorbereitung
CHARLOTTE BEREND	
Graphische Visionen zu drei Novellen aus Maupassants letzter Zeit / Mit einem Geleitwort von Curt Moreck. 14 Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—V handkoloriert	450.—
Ausgabe B Nr. 1—20 farbig gedruckt	270.—
Die Blumen des Jahres / 24 Lithographien	In Vorbereitung
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 52	
OTTO BEYER	
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 52	
JOSEPH BUDKO	
Juden / 6 Holzschnitte	
Ausgabe A Nr. I—L auf Japan	200.—
Holzschnitte zu den Psalmen	In Vorbereitung
LOVIS CORINTH	
Die Familie / 8 Radierungen aus des Künstlers Familienleben	
Ausgabe A Nr. I—XXV auf Japan mit einem Sonderdruck	1000 —
Ausgabe B Nr. 1—50 auf Bütten	550.—
Turnier aus der Zeit Heinrichs VIII. / 16 Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—V auf Bütten mit einer Originalzeichnung	1750.—
Ausgabe B Nr. 1—35 auf Bütten	750.—
Dürer-Initialen / 11 Lithographien	In Vorbereitung
Bürger, Die Königin von Golkonde / 12 farb. Lithographien	In Vorbereitung
Fridericus Rex / 30 farbige Lithographien	In Vorbereitung
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 53	

	Grundpreis Mark
FRIEDRICH FEIGL	
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 54	
G. VON FINETTI	
Bewegung / 10 Radierungen	In Vorbereitung
WILLY GEIGER	
Stiere und Torero 1920 / 12 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—XII auf Japan	600.—
Ausgabe B Nr. XIII—XXX auf Bütten	400.—
Stierkampfstudien 1920 / 16 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—XII auf Japan	700.—
Ausgabe B Nr. XIII—XXX auf Bütten	500.—
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 54—55	
ROBERT GENIN	
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 55	
ALEXANDER GERBIG	
Holzschnitte / 8 Holzschnitte	
Ausgabe A Nr. I—XX auf Japan	275.—
Ausgabe B Nr. 1—50 auf Bütten	150.—
ALEXANDER GERGELY	
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 55	
RUDOLF GROSSMANN	
Ringer / 9 Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—XV handkoloriert mit 1 Sonderlithographie	450.—
Ausgabe B Nr. 1—20 in Rötel	300.—
Köpfe / 9 Steinradierungen	
Ausgabe A Nr. I—XXX auf China, handkoloriert	1000.—
Ausgabe B Nr. 1—40 auf Bütten	450.—

RUDOLF GROSSMANN	Grundpreis Mark
K. L./8 Radierungen und Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—XXX auf China handkoloriert	900.—
Ausgabe B Nr. 1—40 auf Bütten	400.—
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 55—56	
ERICH GRUNER	
Musikalische Momente/21 Lithographien über musikalische Themen	In Vorbereitung
KARL GUNSCHMANN	
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 56	
JOSEF HEGENBARTH	
Moses I/II/17 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—XXX auf Japan	600.—
Ausgabe B Nr. 1—50 auf Bütten	350.—
F. HEUBNER	
Amors Bogen/8 Radierungen	In Vorbereitung
HEINRICH HEUSER	
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 56	
FRITZ HUF	
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 57	
WILLI JAECKEL	
Menschgott-Gott-Gottmensch/234 Radierungen in 5 Mappen	
Ausgabe A auf Kaiserlich Japan Nr. I—X	je 3750.—
Ausgabe B auf Van Geldern Nr. XI—L	je 2000.—
Ausgabe C auf englischem Kupferdruckkarton Nr. 1—125	je 1000.—
Im Selbstverlag des Künstlers (Auslieferung durch Fritz Gurlitt Verlag)	
Alte Radierungen/8 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—V auf Japan	350.—
Ausgabe B Nr. VI—XVI auf Bütten	200.—
Radierungen 1922/7 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—V auf Japan	550.—
Ausgabe B Nr. 6—15 auf Bütten	300.—

WILLI JAECKEL	Grundpreis Mark
Wandlungen der Liebe/17 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—V auf Japan von der unverstählten Platte	vergriffen
Ausgabe A Nr. VI—XXV auf Japan	1500.—
Ausgabe B Nr. 1—50 auf Bütten	800.—
F. M. JANSEN	
Rheinische Landschaft II. Reihe/10 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—XX auf Japan	350.—
Ausgabe B Nr. 1—30 auf Bütten	200.—
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 57	
RICHARD JANTHUR	
Exotik/12 farbige Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—XII auf Japan	500.—
Ausgabe B Nr. 1—25 auf Bütten	350.—
Schöpfung/10 Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—IV auf Japan	325.—
Ausgabe B Nr. 1—20 auf Bütten	200.—
ALEXEI v. JAWLENSKY	
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 57	
WILHELM KOHLHOFF	
Wilde Tiere/11 Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—X auf Bütten mit einer Zeichnung	600.—
Ausgabe B Nr. 1—40 auf Bütten	350.—
Pferde und Hunde/11 Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—X auf Bütten mit einer Zeichnung	600.—
Ausgabe B Nr. 1—40 auf Bütten	350.—
BRUNO KRAUSKOPF	
Lithos/8 Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—XX auf Japan	350.—
Ausgabe B Nr. 1—40 auf Bütten	225.—
Radierungen/8 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—XX	350.—
Ausgabe B Nr. 1—40	225.—
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 58	

	Grundpreis Mark
LEDA/Eine Folge von 15 graphischen Blättern zum Leda-Thema	In Vorbereitung
FRITZ LEDERER	
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 58	
WILHELM LEIBL	
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 58	
FELIX MESECK	
Landschaften/8 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—XX auf Japan	450.—
Ausgabe B Nr. 1—40 auf Bütten	250.—
Tiere/10 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—XX auf Japan	550.—
Ausgabe B Nr. 1—40 auf Bütten	350.—
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 58—59	
E. MÜLLER-GRAEFE	
Kinder/8 Lithographien	
Ausgabe A Nr. 1—5 auf Bütten mit einer Zeichnung	375.—
Ausgabe B Nr. 1—20 auf Bütten	225.—
Bildnisse/8 Lithographien	In Vorbereitung
ERNST OPPLER	
Schwedisches Ballett/farbige Lithographien	In Vorbereitung
BERNHARD PANKOK	
Mozart, Cosi fan tutte/10 Lithographien (Das Werk der Staatsoper, Band 3)	In Vorbereitung
MAX PECHSTEIN	
Mutter und Kind/18 Lithographien	In Vorbereitung
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 59—60	

	Grundpreis Mark
JOSEF PENNELL	
Berlin I—III/18 Lithographien in 3 Mappen	
Ausgabe A Nr. I—V auf Japan mit einem Probedruck	je 4400.—
Ausgabe B Nr. 1—10 auf Japan	je 4000.—
EMIL PIRCHAN	
Strauß, Josephslegende/10 Lithographien (Das Werk der Staatsoper, Bd. 1)	
Ausgabe A/I Nr. I—X mit einer Handzeichnung	900.—
Ausgabe A/II Nr. XI—XXX handkoloriert	450.—
Ausgabe B Nr. 1—200	150.—
Schreker, Der Schatzgräber/10 Lithographien (Das Werk der Staatsoper, Bd. 2)	
Ausgabe A/I Nr. I—X mit einer Handzeichnung	900.—
Ausgabe A/II Nr. XI—XXX handkoloriert	450.—
Ausgabe B Nr. 1—200	150.—
Busoni, Turandot-Arlecchino/10 Lithographien (Das Werk der Staatsoper, Bd. 5)	In Vorbereitung
Korngold, Die tote Stadt (Das Werk der Staatsoper, Bd. 6)	In Vorbereitung
HANS PÖLZIG	
Mozart, Don Giovanni/10 Lithographien (Das Werk der Staatsoper, Bd. 4)	In Vorbereitung
WOLF RÖHRICHT	
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 60	
WILHELM SCHADOW	
8 Radierungen	
50 Exemplare auf altem Bütten	250.—
EDWIN SCHARFF	
Radierungen/8 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—X auf Japan	vergriffen
Ausgabe B Nr. 1—20 auf Bütten	250.—

	Grundpreis Mark
PAUL SCHEURICH	
Pierrot/6 Radierungen aus dem Jahre 1910	
Ausgabe A Nr. I—XX auf Japan	250.—
Ausgabe B Nr. 1—40 auf Bütten	150.—
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 60	
L. SCHNEIDER-KAINER	
Vor dem Spiegel/10 Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—X handkoloriert auf Bütten mit einer Originalzeichnung	700.—
Ausgabe B Nr. 1—20 handkoloriert auf Bütten	500.—
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 60	
OTTO SCHOFF	
Mädchen auf dem Lande/10 farbige Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—XX mehrfarbig	550.—
Ausgabe B Nr. 1—40 in Rötel	350.—
Mädchen im Bade/10 farbige Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—XX mehrfarbig	550.—
Ausgabe B Nr. 1—40 in Rötel	350.—
Götterliebschaften/10 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—V auf Japan	600.—
Ausgabe B Nr. 1—5 auf Bütten	400.—
Mädchenfreundschaft/10 Radierungen	
Ausgabe A Nr. I—XX auf Japan	500.—
Ausgabe B Nr. 1—30 auf Bütten	300.—
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 61	
RICHARD SEEWALD	
Lithos/7 Lithographien	
Ausgabe A Nr. I—XV auf Japan	350.—
Ausgabe B Nr. 1—30 auf Bütten	225.—
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 61	
RENÉE SINTENIS	
Tiere/12 Radierungen	In Vorbereitung
siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 61	

Grundpreis
Mark

JAKOB STEINHARDT

Jüdische Motive II/8 Radierungen

Ausgabe A Nr. I—XV auf Japan	400.—
Ausgabe B Nr. 1—40 auf Bütten	250.—

Juden/8 Radierungen

Ausgabe A Nr. I—XV auf Japan	400.—
Ausgabe B Nr. 1—40 auf Bütten	250.—

Jonas/6 Radierungen — In Vorbereitung

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 62

E. STEPHANI

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 61

ERNST STERN

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 62

IRMA STERN

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 62

HEINRICH TISCHLER

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 62—63

LESSER URY

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 63

WILHELM WAGNER

Mädchen/8 Radierungen

Ausgabe A Nr. I—X auf Japan	400.—
Ausgabe B Nr. 1—20 auf Bütten	250.—

PAULA WIMMER

Dult/10 Holzschnitte

Ausgabe A Nr. I—XV auf Japan	250.—
Ausgabe B Nr. 1—40 auf Bütten	180.—

Kunterbunt/8 Radierungen

Ausgabe A Nr. I—XV auf Japan	250.—
Ausgabe B Nr. 1—40 auf Bütten	180.—

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 63

L. L. WULF

siehe Graphisches Jahr Fritz Gurlitt I, Anhang Seite 64

ILLUSTRIERTE BÜCHER

	Grundpreis Mark
Das graphische Jahr Fritz Gurlitt I / Mit 73 Autobiographien graphischer Künstler	
Vorzugsausgabe A I Nr. I—X	vergriffen
Vorzugsausgabe A II Nr. XI—L in Halbleder	225.—
Vorzugsausgabe B Nr. LI—C in Halbleder	120.—
Normalausgabe, 2. Auflage, in Pappband	12.—
Das graphische Jahr Fritz Gurlitt II / Die graphischen Techniken und ihre Druckverfahren von Reinhold Hoberg	
Vorzugsausgabe A Nr. I—L in Ganzpergament mit 15 Originalgraphiken	erscheint
Vorzugsausgabe B Nr. LI—M in Halbleinen mit 6 Originalgraphiken	Dezember
Normalausgabe in Pappband	1922
JOSEF BATÓ	
Ferenczi, Madame Flamingos Schatten / Mit 10 Lithogr.	
Ausgabe A Nr. I—X	vergriffen
Ausgabe B Nr. XI—C in Halbleder	125.—
JOSEPH BUDKO	
A. Nadel: Das Jahr des Juden / Gedichte zu 12 Radierungen	
Vorzugsausgabe in 120 Exemplaren	In Vorbereitung
Sch. Gorelik: Jüdische Köpfe / Mit 4 Lithographien	
Vorzugsausgabe in 100 Exemplaren	In Vorbereitung
Die Psalmen in der Übersetzung von Moses Mendelssohn / Mit 10 Holzschnitten und Holzschnitt-Initialen	
Vorzugsausgabe in 120 Exemplaren	In Vorbereitung
LOVIS CORINTH	
Das Leben des Götz von Berlichingen / Mit 15 Lithographien. (Neue Bilderbücher II. Reihe)	vergriffen
Anna Boleyn / Textdichtung von Herbert Eulenberg. Mit 24 Lithographien. (Neue Bilderbücher III. Reihe)	
Ausgabe A I—A II in Ganzpergament	vergriffen
Ausgabe A III Nr. XI—L in Halbleder	1100.—
Ausgabe B Nr. 1—125 in Halbleder	450.—

LOVIS CORINTH	Grundpreis Mark
Martin Luther / Textauswahl von Tim Klein. Mit 40 Lithogr. (Neue Bilderbücher III. Reihe)	
Ausgabe A^{I} Nr. I—X in Ganzpergament	vergriffen
Ausgabe A^{II} Nr. XI—XX in Ganzleder	2000.—
Ausgabe A^{III} Nr. XXI—XL in Halbleder	1100.—
Ausgabe B Nr. XLI—CL in Halbleder, ein Druck sign.	450.—
Reinecke Fuchs / Mit 16 farbigen Lithographien und 14 farbig lithographierten Textseiten. (Neue Bilderbücher III. Reihe)	
Ausgabe A^{I} Nr. I—XX auf Japan in Ganzpergament	1500.—
Ausgabe B^{I} Nr. 1—100 auf Bütten, 15 Vollblätter signiert	900.—
Ausgabe B^{II} Nr. 101—200 auf Bütten, Titelblatt signiert	400.—
Gesammelte Schriften / Mit 8 Lithogr. (Malerbücher Band I)	
Ausgabe A^{I}—A^{III}	vergriffen
Ausgabe A^{IV} Nr. XXI—CXX in Halbpergament	350.—
Normalausgabe	45.—
Karl Schwarz: Das graphische Werk von Lovis Corinth	
2. erweiterte Auflage, Vorzugsausgabe in 100 Exemplaren	In Vorbereitung
Normalausgabe in Pappband	45.—
WILLY GEIGER	
Prosper Mérimée: Carmen / Übertragen von August Döppner. Mit 11 Radierungen. (Neue Bilderbücher II. Reihe)	vergriffen
ROBERT GENIN	
Skizzen und Erinnerungen / Mit 5 Lithographien. (Malerbücher Band II)	
Ausgabe A^{I-II}	vergriffen
Ausgabe A^{III} Nr. XI—XX in Halbleder	300.—
Ausgabe B Nr. XXI—C in Halbleder	175.—
Normalausgabe	45.—
RUDOLF GROSSMANN	
Manege des Lebens / (Malerbücher Band VI)	
Ausgabe A^{I} Nr. I—XX in Ganzpergament	erscheint
Ausgabe A^{II} Nr. XXI—C in Halbpergament	Januar
Ausgabe B Nr. 1—400 in Halbleinen	1923

RUDOLF GROSSMANN	Grundpreis Mark
H. Lautensack: Claire Venus / Mit handkolorierten Steinradierungen	In Vorbereitung
GEORGE GROSZ	
A. R. Meyer: Munkepunke Dionysos / Mit 6 Lithogr. Die Gedichte auf den Stein geschrieben von Wilhelm Redlin (Das geschriebene Buch Band 5)	
Ausgabe A handkoloriert, in Seide	500.—
Ausgabe B	vergriffen
A. R. Meyer, Lady Hamilton / Mit 8 Lithographien	In Vorbereitung
F. HEUBNER	
G. A. Bürger, Die Königin von Golkonde / Mit Radierungen	In Vorbereitung
RICHARD JANTHUR	
Gilgamesch / Erzählung aus dem alten Orient. Mit 11 Radierungen (Neue Bilderbücher II. Reihe)	
Ausgabe A I Nr. I—V	vergriffen
Ausgabe A II Nr. VI—XII in Halbpergament	300.—
Ausgabe A III Nr. XIII—L in Ganzleinen	250.—
Ausgabe B Nr. 1—125 in Halbleinen	125.—
J. Swift: Gullivers Reise in das Land der Houyhnhnms Mit 12 Lithographien (Neue Bilderbücher II. Reihe)	
Ausgabe A I Nr. I—V	vergriffen
Ausgabe A II Nr. VI—XII in Halbpergament	300.—
Ausgabe A III Nr. XIII—L in Halbpergament	250.—
Ausgabe B Nr. 1—150 in Halbleinen	125.—
R. Kipling: Das Dschungelbuch / Deutsche Nachdichtung von Marie Helene und Max Krell. Mit 21 Lithographien. (Neue Bilderbücher IV. Reihe)	
Ausgabe A I Nr. I—X in Ganzleder, handkoloriert	1000.—
Ausgabe A II Nr. XI—L in Halbleder	500.—
Ausgabe B Nr. 1—200 in Halbleinen	150.—

	Grundpreis Mark
RICHARD JANTHUR	
Der indische Frühling / Gedichte. Mit 12 Lithographien. Die Gedichte von Hans Steiner auf den Stein geschrieben. (Das geschriebene Buch Band 1)	
Ausgabe A in Seide, handkoloriert	500.—
Ausgabe B	150.—
Die Rosen von Schiras / Persische Liebesgedichte. Mit 12 Lithographien. Die Gedichte von Hans Steiner auf den Stein geschrieben. (Das geschriebene Buch Band 4)	
Ausgabe A in Seide, handkoloriert	500.—
Ausgabe B	150.—
Das Blumenboot der Nacht / Chinesische Liebesgedichte. Mit 12 Lithographien. Die Gedichte von Hans Steiner auf den Stein geschrieben. (Das geschriebene Buch Band 6)	vergriffen
PAUL KLEE	
Theodor Däubler: Mit silberner Sichel / Mit Radierungen (Neue Bilderbücher IV. Reihe)	In Vorbereitung
CÉSAR KLEIN	
Carl Hauptmann: Die Heilige / Oper in drei Aufzügen. Musik von Manfred Gurlitt. Mit 5 farb. Lithogr. / Luxusausgabe des Klavierauszugs in Ganzpergament. Exemplar I—XX	325.—
WILHELM KOHLHOFF	
O. E. Hesse: Großstadtballaden / Mit 9 Lithogr. und vielen auf den Stein geschriebenen und geschmückten Textseiten. (Das geschriebene Buch Band 8)	In Vorbereitung
OSKAR KOKOSCHKA	
‚O Ewigkeit — du Donnerwort' / Worte der Kantate nach Joh. Seb. Bach. Mit 11 Lithogr. (Neue Bilderbücher I. Reihe)	vergriffen

OSKAR KOKOSCHKA	Grundpreis Mark
Der gefesselte Kolumbus / Mit 12 Lithographien. Der Text der Kokoschkaschen Dichtung ist von E. R. Weiß auf den Stein geschrieben. (Die neuen Bilderbücher III. Folge)	
Ausgabe A I—II	vergriffen
Ausgabe A III Nr. XVI—L, alle Drucke signiert	600.—
Ausgabe B Nr. 1—150, ein Druck signiert	225.—
Der gefesselte Kolumbus / Mit 12 photolithographischen Verkleinerungen nach der vorstehenden Ausgabe der Neuen Bilderbücher. (Die Malerbücher Band IV)	
Normalausgabe	45.—
BRUNO KRAUSKOPF	
Max Dauthendey: Zwölf Gedichte / Mit 12 Lithographien und 12 auf den Stein geschriebenen Textseiten. (Das geschriebene Buch Band 3)	
Ausgabe A in Seide, handkoloriert	500.—
Ausgabe B	90.—
Max Krell: Venus über der Stadt / Mit 7 Lithographien	In Vorbereitung
ALFRED KUBIN	
Von verschiedenen Ebenen / Malerbücher Band V	
Ausgabe A I Nr. I—XX in Ganzpergament mit 6 Lithogr.	erscheint
Ausgabe A II Nr. XXI—C in Halbpergament mit 5 Lithogr.	Dezember
Ausgabe B Nr. 1—400 in Halbleinen mit 4 Lithographien	1922
HANS MEID	
Kusmin: Die Abenteuer des Aimé Lebeuf / Mit 24 Radierungen (Neue Bilderbücher IV. Reihe)	erscheint Januar
Nr. I—C, jedes Blatt signiert	1923
LUDWIG MEIDNER	
Johannes R. Becher: Penthesilea / Mit 6 Lithographien. Die Dichtung auf den Stein geschrieben von Hans Both (Das geschriebene Buch Band 9)	In Vorbereitung

	Grundpreis Mark
FELIX MESECK	
Novalis: Hymnen an die Nacht / Mit 11 Radierungen (Neue Bilderbücher II. Reihe)	
Ausgabe A I Nr. I—V	vergriffen
Ausgabe A II Nr. VI—XV in Halbpergament	275.—
Ausgabe A III Nr. XVI—L in Halbpergament	225.—
Ausgabe B Nr. 1—125 in Halbleinen	100.—
Das Jahr / Ein Zyklus deutscher Gedichte. Auswahl von Max Krell. Mit 15 Radierungen (Neue Bilderbücher III. Reihe)	
Ausgabe A I	vergriffen
Ausgabe A II Nr. XI—L in Halbleder (fast vergriffen)	150.—
Ausgabe B	vergriffen
Der Affe Sun Wu Kung / (Chinesisches Volksmärchen) Mit Radierungen	In Vorbereitung
MAX PECHSTEIN	
Das graphische Werk Max Pechsteins / Oeuvre-Katalog von Paul Fechter	
Luxusausgabe mit einem lithographierten Selbstbildnis, 3 Lithographien, 3 Holzschnitten und 3 Radierungen Nr. I—XXV in Ganzpergament	750.—
Vorzugsausgabe mit einem lithographierten Selbstbildnis, einem Holzschnitt, einer Lithographie und einer Radierung, Nr. XXVI—C in Halbleder	300.—
Normalausgabe mit einem lithographierten Selbstbildnis Nr. 1—400 in Pappband	45.—
Heinrich Lautensack: Paraphrasen zur Samländischen Ode / Mit 21 Lithographien (Neue Bilderbücher I. Reihe)	
Ausgabe A	vergriffen
Ausgabe B Nr. 26—125 in Halbleinen	400.—
Südseetagebuch / (Malerbücher Band VII)	In Vorbereitung

	Grundpreis Mark

GEORG W. RÖSSNER

Oskar Bie: Die schöne Helena / Mit 22 handkolorierten Lithographien auf 43 von Erika Plehn geschriebenen Textseiten	In Vorbereitung

PAUL SCHEURICH

Gautier: Das Hündchen der Marquise / Mit 18 Radierungen (Neue Bilderbücher IV. Reihe)	
Ausgabe A Nr. I—XXX in Ganzleder, handkoloriert	erscheint Frühjahr 1923
Ausgabe B Nr. XXXI—CCC in Halbleder	
Potsdam / (Malerbücher Band VIII)	In Vorbereitung
Apulejus: Der goldene Esel / Mit Lithographien	In Vorbereitung
Voltaire: Candide / Mit Radierungen	In Vorbereitung

OTTO SCHOFF

A. v. Platen: Der verfehmte Eros / Mit 25 Lithographien und geschmückten Textseiten (Das geschriebene Buch Band 7)	
Ausgabe A in Seide, handkoloriert	500.—
Ausgabe B	90.—

RICHARD SEEWALD

Chr. F. Gellert: Fabeln / Mit 11 Holzschnitten und Holzschnitt-Initialen (Neue Bilderbücher III. Reihe)	
Ausgabe A^{I} Nr. I—III handkoloriert	vergriffen
Ausgabe A^{II} Nr. IV—XX handkoloriert, in Halbleder	300.—
Ausgabe A^{III} Nr. XXI—L handkoloriert, in Halbleder	250.—
Ausgabe B Nr. 1—125 handkoloriert, in Halbleinen	150.—
Tiere und Landschaften / Mit 4 Lithographien und 1 Rad. (Malerbücher Band III)	
Ausgabe A^{I-II} in Ganzpergament	vergriffen
Ausgabe A^{III} Nr. XI—LX in Halbleder	250.—
Normalausgabe ohne die Graphik	45.—

	Grundpreis Mark
MAX SLEVOGT	
Da Ponte: Don Juan / Mit 20 Holzschnitten zur Mozartschen Oper (Die neuen Bilderbücher IV. Reihe)	
Ausgabe A	vergriffen
Ausgabe B	500.—
Mappenausgabe	vergriffen
O. TH. STEIN	
Th. Däubler: Gedichte / Mit 6 farbigen Lithographien und auf den Stein geschriebenem Text. (Das geschriebene Buch Band 2)	
Ausgabe A in Seide, handkoloriert	500.—
Ausgabe B	vergriffen
HANS STEINER	
Das Gotische Alphabet / 25 Vierfarbenlithographien. Mit Gedichten von Arno Nadel. Text auf den Stein geschrieben	In Vorbereitung
JAKOB STEINHARDT	
Arno Nadel: ‚Rot und glühend ist das Auge des Juden' / Mit 8 Radierungen	
Vorzugsausgabe in 100 Exemplaren	In Vorbereitung
Perez: Musikalische Novellen / Mit 5 Lithographien	
Vorzugsausgabe in 100 Exemplaren	In Vorbereitung
Perez: Gleichnisse / Mit 8 Lithographien	
Vorzugsausgabe in 100 Exemplaren	In Vorbereitung
MAX UNOLD	
Heinrich Lautensack: Altbayrische Bilderbogen / Mit 10 Holzschnitten. (Neue Bilderbücher III. Folge)	
Ausgabe A Nr. I—XX in Ganzleder. Mit Sonderdrucken der Holzschnitte auf Japan	250.—
Ausgabe B Nr. XXI—C in Halbleder	60.—
Normalausgabe broschiert	9.—
Normalausgabe in Halbleinen	12.50

	Grundpreis Mark
DER VENUSWAGEN (Privatdrucke der Gurlitt-Presse)	
Herausgeber Alfred Richard Meyer	
I. Serie in 9 Bänden	
Band I Corinth/Schiller, Der Venuswagen	vergriffen
Band II Schoff/Jouy, Lesbierinnen	vergriffen
Band III Janthur, Pantscha Tantra	vergriffen
Band IV Rößner/Meyer, Das Aldegrever-Mädchen	vergriffen
Band V Christophe/Kock, Der Mord im Kastanienwäldchen	vergriffen
Band VI Jaeckel/Lautensack, Erotische Votivtafeln	vergriffen
Band VII Scheurich, Die königliche Orgie	vergriffen
Band VIII Wagner/Heinse, Die Kirschen	vergriffen
Band IX Geiger/Huysmans, Gilles de Rais	vergriffen
WILHELM WAGNER	
H. Heine: Florentinische Nächte / Mit 10 Originallithographien. (Die Neuen Bilderbücher III. Reihe)	
Ausgabe A I Nr. I—X in Ganzleder	vergriffen
Ausgabe A II Nr. XI—XXXVI in Ganzpergament	600.—
Ausgabe B Nr. 1—300 in Halbleder	225.—
O. Grautoff: Skizzenbuch Wilhelm Wagner / Mit 29 Photolithographien, 9 Doppellichtdrucken und vielen Abbildungen	
Ausgabe A Nr. I—X in Ganzpergament, mit 6 Radierungen und 3 Lithographien	erscheint Dezember 1922
Ausgabe B Nr. XI—C in Halbpergament, mit 2 Radierungen und 3 Lithographien	erscheint Dezember 1922
Ausgabe C Nr. 1—300 in Halbpergament, mit 3 Lithographien	erscheint Dezember 1922
HEINRICH ZILLE	
Zwanglose Geschichten und Bilder / Bilder und Text lithographiert	vergriffen
A. R. Meyer: Altberliner Kinderlieder / Mit Lithographien	In Vorbereitung

Sämtliche Abbildungen dieses Buches sind Wiedergaben von Originalblättern des Verlags Fritz Gurlitt. Die technischen Zeichnungen stammen von Reinhold Hoberg. Das Pferd des ersten Titelblattes zeichnete Alfred Kubin. Die Zeichnungen am Anfang der Abhandlungen über die drei graphischen Techniken sind von Max Pechstein. Die Rötel-Lithographie des Einbands entwarf Hans Meid.

NEBEN DIESER AUFLAGE WURDE EINE VORZUGSAUSGABE IN TAUSEND NUME-RIERTEN EXEMPLAREN AUF BESTEM, HOLZ-FREIEM PAPIER BEI OTTO V. HOLTEN IM HERBST 1922 GEDRUCKT. DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE SIND IN GANZ-PERGAMENT GEBUNDEN UND ENTHALTEN FÜNFZEHN HANDSCHRIFTLICH SIGNIERTE ORIGINAL-GRAPHIKEN. DIE ÜBRIGEN EXEMPLARE SIND IN HALBLEINEN GE-BUNDEN UND ENTHALTEN SECHS EBEN-FALLS SIGNIERTE ORIGINAL-GRAPHIKEN.

DRUCKLEITUNG: PAUL EIPPER


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01405 6710